هــذا العدد

يطرح الاستاذ جورج صدقني في مقالته المنشورة في هذا العدد من « المعرفة » مسألة تلازم الوحدة والاشتراكية ، ويكشف عما لحق بهذه المسألة من سوء فهم ، ويميط اللثام عن اللبس الذي وقع في فهم معنى بعض الشعارات التي طرحها الفكر القومي الاشتراكي التقدمي العربي بحيث أدى إلى الابتعاد عن المعنى الأصلي المقصود في كثير من الأحيان . وهذه المقالة هي الثالثة في سلسلة المقالات التي خص بها الاستاذ جورج صدقني مجلة المعرفة ، والتي تحمل عنواناً عريضاً « قضايا قومية » تندرج تحته مجموعة عناوين تتصل بالعديد من المسائل التي يطرحها الفكر القومي الاشتراكي العربي .

ويكتب مجاهد عبد المنعم مجاهد عن آخر كتاب صدر للدكتور زكي نجيب محمود بعنوان : « المعقول واللامعقول في تراثنا العربي » ، ويسجل على الكتاب مجموعة ملاحظات نقدية ربما كنا نختلف مع الناقد حولها ، لكننا نتفق معه في أن الكتاب يستحق ان

يدرس بعناية شديدة . ويمضي الناقد في حوار مع الدكتور زكي نجيب محمود يفصح عن العديد من أفكار المؤلف .

ويقدم فايز مقدسي دراسة « حول العلم الصوفي واللغة الصوفية » تعتمد على الكثير من كتب التصوف الاسلامي ، ويكتب رياض عصمت دراسة عن زكريا تامر هي الدراسة الأولى في سلسلة دراسات عن القصة السورية سوف تقوم المعرفة بنشرها تباعاً . ويقدم بدر الدين عرودكي ترجمة لنصين كتبهما ألان روب غرييه وناتالي ساروت عن « الرواية الجديدة والواقع » ، أما النص الثالث الذي سوف ينشر في العدد القادم ، فقد كتبه لوسيان غولدمان . وهذه النصوص الثلاثة جرى تقديمها في حلقة بحث عقدت في مركز ابحاث علم اجتماع الادب في جامعة بروكسل .ويكتب يوسف اليوسف الجزء الثاني من دراسته المطولة عن معلقة امرىء القيس .

وفي العدد قصيدتان لشوقي بغدادي وفؤاد كحل ، وثلاث قصص يوغسلافية وبلغارية وروسية ، ومراجعات نقدية لأربعة كتب صدرت مؤخراً ، ووقائع مهرجان براغ الموسيقي ، وحديث مع جان بول سارتر بمناسبة عيد ميلاده السبعين ، أجراه معه ميشيل كونتا ذو الصلة الحميمة بأعمال سارتر ومؤلفاته .

رئيس التحرير

قضايا قومية

تلازم الوحدة والاشتراكية

جورج صدقني

« إن التلازم بين النضال من أجل الوحدة وبين النضال « من أجل الاشتراكية لايعني أن تحقق الوحدة يتوقف على تحقق « الاشتراكية ، إذ لو كان الأمر كذلك لكان يعني أيضاً أن تحقق « الاشتراكية يتوقف أيضاً على تحقق الوحدة . إننا في هذه الحالة « لن نحقق الوحدة ولن نحقق الاشتراكية ... ماعنيناه هو اننا « لا نناضل من أجل هدف ونتخلىعن النضال منأجل الهدفالآخر. « ماعنيناه هو ان تحقق هدف يجب الا يغنينا عن النضال ، ولا « يمنعنا ، بل يدفعنا بالاصح ، يجب أن يدفعنا إلى مزيدمنالنضال « من أجل تحقيق الهدف الآخر . إن تحقق هدف من اهدافنايجب « أن يؤدي بالضرورة ، ويجب أن نخلق له كل العوامل التي تجعله « يؤدي إلى أن يخدم أو يدفع إلى تحقق الهدف الآخر . هذا « هو المقصود » .

من أقوال الرئيس حافظ الأسد

ربما كان شعار (تلازم النضال القومي والنضال الاشتراكي) أو (التلازم بين النضال القومي والنضال الاشتراكي) من أبرز الشعارات التي

طرحها الفكر القومي الاشتراكي التقدمي بوجه عام — وفكر حزب البعث العربي الاشتراكي على وجه التحديد — في السنوات الأخيرة . ولكن هذا الشعار فُهم على أنحاء متعددة ومتباينة ابتعدت به عن المعنى الأصلي المقصود به في كثير من الأحيان ، بل تناقضت معه في بعض الأحيان .

وليس هذا غريباً ، فكل شعار سياسي معرض على الصعيد النظري لمثل هذا التباين في الفهم ، ذلك لأن الشعار السياسي يصاغ عادة في صيغة شديدة الاختصار والتكثيف ، ليعبر بكلمات قليلة إلى أقصى حد ممكن عن معان أساسية تحتاج بطبيعتها إلى شرح طويل . إن بعض الاعتبارات العملية الواضحة — تأتي في طليعتها ضرورة انتشار الشعار بين الجماهير — تجعل من البساطة والتركيز صفتين ملازمتين لأي شعار سياسي ، ثم يلحق معاني الشعار الأصلية ، وبسبب من هذه البساطة وهذا التركيز ، شيء من التسطيح في الفهم في كثير من الأحيان ، بل شيء من سوء الفهم في بعض الأحيان .

والواقع أن هذا الشعار — شعار (تلازم النضال القومي والنضال الاشتراكي) — لم يخرج على هذه القاعدة العامة ، فقد وقع بعض اللبس في فهم معناه الحقيقي حيناً ، وفهم فهماً خاطئاً ، وفسر تفسيراً غير صحيح أحياناً أخرى . وبسبب عدم إلقاء ما يكفي من الضوء على هذا اللبس وعلى هذه التفسيرات غير الصحيحة ، فقد أخذت بمرور الزمن تنمو وتتعاظم ، ويستقر في بعض الأذهان أنها صحيحة تماماً . ونحن سنحاول فيما يلي أن نستعرض نماذج من الالتباسات التي لحقت بهذا

الشعار وأنماطاً من التفسيرات الخاطئة التي أضيفت عليه ، لكي نزيلها وننفيها وصولاً إلى معناه الصحيح :

١ — لقد أدى استخدام عبارة « **النضال القومي** » في هذا الشعار بمعنى النضال من أجل تحقيق الوحدة العربية إلى وقوع لبس أحياناً في فهم معنى « النضال القومي » بوجه عام ، وإن لم يؤد ذلك إلى وقوع أي لبس في فهم الشعار نفسه . لقد فهم الجميع أن « النضال القومي » يعني **هنا** النضال الوحدوي ، أو النضال من أجل الوحدة العربية ، وبذلك يمكننا — دون أن نخشى الوقوع في الخطأ — أن نستبدل بنص « تلازم النضال القومي والنضال الاشتراكي » نصاً جديداً فنقول « تلازم النضال من أجل الوحدة العربية والنضال من أجل الاشتراكية » أو « تلازم الوحدة والاشتراكية » أو « الوحدة والاشتراكية قضيتان متلازمتان » .

النضال القومي هنا يعني النضال من أجل الوحدة ، ولقد فهمه الجميع على هذا النحو . إذن لم يؤد استخدام عبارة « النضال القومي » إلى أي خطأ في فهم الشعار نفسه : لقد فهمه الجميع فهماً صحيحاً بأنه يعني تلازم النضال من أجل الوحدة العربية والنضال من أجل الاشتراكية ، أو تلازم الوحدة والاشتراكية .

ولكن الخطأ الذي يقع فيه عدد كبير من الناس هو أنهم باتوا يظنون — بسبب كثرة استخدام هذا الشعار في أرجح الظن — أن النضال القومي يعني **دائما** ، وليس في هذا المجال فقط ، النضال من أجل الوحدة . وبسبب من هذا الفهم أخذ هؤلاء يستخدمون عبارة « النضال القومي » بهذا المعنى دائماً ، وهذا بدوره أدى إلى استقرار الخطأ في أذهانهم وتكريسه ، فباتوا يظنون بكل بساطة أن النضال القومي **مرادف**

للنضال الوحدوي ، وإذا سرنا خطوة أخرى إلى الأمام مع هذا المنطق وصلنا إلى القول بأن النضال القومي **هو** النضال الوحدوي ، وأن النضال الوحدوي **هو** النضال القومي .

إن في هذا التصور خطأً أساسياً خلاصته أنه يضيّق مفهوم النضال القومي تضييقاً شديداً ، بل يجعله ينطبق على النضال الوحدوي حصراً ، وبذلك يخرج من دائرته تعسفاً ضروباً من النضال هي ألوان من النضال القومي دون أدنى شك .

النضال في سبيل الوحدة نضال قومي ، والنضال من أجل تحرير الوطن العربي من الاستعمار نضال قومي أيضاً ، وكذلك النضال للقضاء على الاستغلال والتخلف. النضال من أجل تحرير الأراضي العربية المحتلة نضال قومي . معركة الأمة العربية مع الصهيونية معركة قومية ، والنضال لتحرير فلسطين ، بالتالي ، نضال قومي ، وكذلك النضال من أجل تحرير أي جزء مغتصب من الوطن العربي . إن النضال للقضاء على الاحتكارات الأجنبية نضال قومي أيضاً ، بل إن النضال في سبيل بناء المجتمع العربي الاشتراكي هو كذلك نضال قومي .

هذه كلها ألوان من النضال القومي لأن أهدافها كلها (الوحدة ، والتحرير ، والقضاء على الاستغلال والتخلف ، وتحرير الأرض المحتلة ، وتحرير فلسطين ، وتحرير الأجزاء المغتصبة من الوطن ، والقضاء على الاحتكارات الأجنبية ، وبناء الاشتراكية على صعيد الدولة العربية الواحدة) أهداف تعني الأمة العربية كلها ، وتلبي حاجات حقيقية للجماهير في جميع الأقطار العربية ، وليس في قطر واحد فقط . إنها ، بالتالي ، أهداف قومية .

هذه كلها أهداف قومية بصرف النظر عن أن بعضها يمثل أهدافاً استراتيجية بعيدة ، وبعضها الآخر يمثل أهدافاً مرحلية على طريق هذه الاهداف الاستراتيجية ، وبصرف النظر أيضاً عن أن بعضها أهداف جزئية وبعضها الآخر أهداف كلية شاملة .

النضال القومي بالمعنى الأكثر شمولاً هو النضال في سبيل تحقيق الأهداف القومية الاستراتيجية والمرحلية كلها ، وهو — بمعنى أقل شمولاً — النضال من أجل تحقيق الأهداف القومية الاستراتيجية الكبرى (الوحدة والحرية والاشتراكية) ، وهكذا . . . لقد استخدمت عبارة « النضال القومي » للدلالة على معان متفاوتة في درجة شمولها ، بل استخدمت أحياناً للدلالة على معنى خاص ومحدد ، على نحو ما هو حاصل في الشعار موضوع بحثنا : حيث النضال القومي يعني النضال لتحقيق الوحدة .

٢ — من الواضح أن تلازم النضال القومي والنضال الاشتراكي ، أو تلازم الوحدة والاشتراكية يعني وجود علاقة وثيقة تربط بينهما . وتقرر النصوص العقائدية الأساسية لدى حزب البعث العربي الاشتراكي أن هذه العلاقة علاقة صميمية كالعلاقة بين الثمار والشجرة المثمرة ، وأنها علاقة **عضوية** عميقة كالعلاقة التي تربط أعضاء الجسد الحي بعضها ببعضها الآخر . فالمبدأ الرابع من المبادىء العامة — التي أقرها المؤتمر التأسيسي للحزب في العام ١٩٤٧ — ينص على أن الحزب « يؤمن بأن الاشتراكية **ضرورة** منبعثة من صميم القومية العربية ، لأنها النظام الأمثل الذي يسمح للشعب العربي بتحقيق إمكانياته وتفتح عبقريته على أكمل وجه » (دستور حزب البعث العربي الاشتراكي ، فصل المبادىء

العامة ، المادة الرابعة) . وجاء في « بعض المنطلقات النظرية » التي أقرها المؤتمر القومي السادس للحزب في تشرين الأول ١٩٦٣ أن الحزب « ربط ربطاً عضوياً عميقاً بين القومية العربية والاشتراكية » (١) .

ولكن بعض « المثقفين » أخذوا في الآونة الأخيرة يصفون هذه العلاقة بين الوحدة والاشتراكية بأنها علاقة جدلية أو ديالكتيكية . وأرجح الظن أن دافعهم إلى ذلك هو الرغبة في إضفاء مزيد من الصلابة والقوة على هذه العلاقة ، والرغبة في الوقت نفسه في إسباغ مسحة من « الثقافة » والعمق على كلامهم .

وأرجح الظن أيضاً أن هؤلاء المثقفين « يجهلون » معنى كلامهم ولا يدركون نتائجه المنطقية . فمن المعروف أن الديالكتيك قائم ــ سواء على صعيد الفكر لدى هيجل ، أو على الصعيد المادي والتاريخي لدى ماركس ــ على أساس التناقض ، وعلى أساس صراع النقائض أو المتناقضات : فكل حال أو موضوع (Thèse) يحمل التناقض في صميمه ، ولذلك فهو وجود قلق غير متوازن . وبسبب من هذا التناقض الداخلي يولد نقيض ــ الموضوع أو الموضوع ــ النقيض (Antithèse) ؛ ثم يصل الصراع بين النقيضين إلى نشوء تركيب جديد (Synthése) ، وهكذا دواليك . . .

إن شرح مسار النمو الديالكتيكي أمر يطول ، ولا يهمنا في هذا المجال أن ندخل في تفاصيله . ما تهمنا الإشارة إليه هنا هو أن القول بأن

(١) بعض المنطلقات النظرية ، ص ١٢ ، الطبعة الثالثة الصادرة من القيادة القومية بدمشق في العام ١٩٧١ . وجميع الاستشهادات القادمة بنصوص (المنطلقات النظرية) مستمدة من هذه الطبعة .

العلاقة بين الوحدة والاشتراكية علاقة جدلية أو ديالكتيكية يفضي إلى القول بأن الوحدة والاشتراكية على طرفي نقيض ! ! وبأن الصراع بين الوحدة والاشتراكية سوف يؤدي إلى نشوء تركيب جديد ! ! أما حقيقة هذا التركيب الجديد وبنيته وطبيعته فلا يعرف شيئاً عنها إلا « الراسخون في العلم » !

ولا بد هنا من الإشارة أيضاً إلى أن هذه « العلاقة الجدلية » المفترضة بين الوحدة والاشتراكية لا تمت بصلة إلى « جدل الطبقة والأمة » في الماركسية – اللينينية ، فهذا الموضوع أمره مختلف ، وهو من صعيد آخر . واستدرك هنا فأقول إذا كان هنالك من يعتقد بأن العلاقة بين الوحدة والاشتراكية علاقة جدلية أو ديالكتيكية وهو على بينة من أمره – أي وهو يعلم علم اليقين بأن هذا يعني تناقضهما – فإن مثل هذا الاعتقاد لا يمت بصلة إلى الفكر القومي العربي الاشتراكي التقدمي ، ولا يمت بصلة – على الأقل – إلى فكر حزب البعث العربي الاشتراكي ، بل هو فكر آخر منطلق – في هذا المجال على الأقل – من منطلقات أخرى .

إن النصوص العقائدية الأساسية لدى حزب البعث العربي الاشتراكي (الدستور والمنطلقات النظرية) في هذا المجال صريحة لا تدع مجالاً للقول بأن العلاقة بين الوحدة والاشتراكية علاقة صراع وتناقض ؛ إنها – بالعكس – علاقة تلازم وتكامل وتوافق : لقد ربط الحزب « ربطاً عضوياً عميقاً بين القومية العربية والاشتراكية » (المنطلقات ، ص ١٢) ، وربط « بين النضال القومي والنضال الاشتراكي وأكد

تلازمهما (. . .) وهكذا سار النضال القومي والنضال الاشتراكي متلازمين ، كل واحد منهما يمنح الآخر طاقاته وزخمه ، وكل منهما يفتح أمام الآخر آفاقه الواسعة » (المنطلقات ، ص ٢٧) . « إن الاشتراكية هي المضمون الواقعي للوحدة العربية ، وإن بناء الاشتراكية يجعل الوحدة الإطار البشري والاقتصادي الأكثر انسجاماً مع متطلبات شمول التجربة وجذريتها (. . .) لذا فإن الوحدة العربية والاشتراكية قضيتان متلازمتان على الصعيد التاريخي والاقتصادي » (المنطلقات ، ص ٣٦) ، و « لذا فإن الكفاح الوحدوي هو كفاح ديمقراطي اشتراكي **بالضرورة** » (المنطلقات ، ص ٣٣) و « الاشتراكية **ضرورة** منبعثة من صميم القومية العربية » (الدستور ، المبادىء العامة ، المادة ٤) .

ولكلمة « الضرورة » أكثر من معنى : فهي تعني الحاجة التي لا غنى عنها ، من جهة ، وتعني اللزوم المنطقي — لزوم النتيجة عن المقدمات لزوماً منطقياً — من جهة أخرى . إن موقع الاشتراكية من القومية العربية هو موقع الضرورة بالمعنيين معاً : فهي تلبية لحاجات الأمة من جهة ، وهي نتيجة منطقية لطبيعة القومية العربية من جهة أخرى .

٣ — وهناك تصور خاطىء آخر يفهم التلازم بين الوحدة والاشتراكية بأنه يعني أن الاشتراكية شرط من شروط الوحدة (١) . الاشتراكية شرط واحد بين شروط متعددة لقيام الوحدة ، أي أنها شرط لا بد منه ، ولكنها لا تكفي وحدها لقبول الوحدة . بكلمة أخرى إن الاشتراكية شرط لازم وغير كاف لقيام الوحدة العربية .

(١) اشرنا إلى هذا التصور في مقالتنا « شروط تحقيق الوحدة » . أنظر مجلة (المعرفة) الدمشقية ، العدد ١٦٤ ، تشرين الاول ١٩٧٥ .

هذا التصور أشد خطراً من أي تصور آخر يخطىء في فهم المعنى الصحيح للتلازم بين الوحدة والاشتراكية ، لأنه — بسبب من جاذبية الاشتراكية وجماهيريتها — مهيأ أكثر من غيره لأن يكون تصوراً قادراً على الإقناع . إنه تصور يستخدم تعلق الجماهير بالاشتراكية من أجل تحويلها من عامل مساعد « يمنح (النضال الوحدوي) طاقاته وزخمه ، و (. . .) يفتح أمامه آفاقه الواسعة » (المنطلقات ، ص ٢٧) ، إلى عقبة كأداء أمام قيام الوحدة .

إن حزب البعث العربي الاشتراكي هو أول من أطلق شعار (التلازم بين الوحدة والاشتراكية) ، لذلك فإن نفي هذا التصور الخاطىء والوصول إلى الفهم الصحيح لمعنى هذا التلازم يجب أن يبنى على استقراء ممارسات البعث العملية في مجال النضال الوحدوي ، وعلى تحليل نصوصه العقائدية الأساسية في هذا المجال .

والواقع أنه لا يوجد في ممارسات الحزب العملية على صعيد تحقيق الوحدة ما يؤيد جعل الاشتراكية شرطاً لقيام الوحدة . ولو كان الحزب يرى في الاشتراكية شرطاً لقيام الوحدة ، لاعترض على قيام الوحدة بين سورية ومصر في العام ١٩٥٨ أو لما وافق عليها ، لأن مصر لم تكن دولة اشتراكية في العام ١٩٥٨ ، ولا سورية كانت اشتراكية أيضاً . ومع ذلك فإن حزب البعث العربي الاشتراكي كان عنصراً أساسياً وفعالاً في قيام تلك الوحدة ، ولولا نضاله من أجل قيامها لما قامت . ومهما يكن من أمر الأخطاء التي شابت تلك التجربة الوحدوية ، بل مهما يكن من أمر الثغرات التي كانت موجودة في صيغة قيامها منذ اللحظة الأولى ، فإن قيام الوحدة بالذات لم يكن خطأً ، ولا يمكن أن

يكون خطأ ، وسيظل حزب البعث العربي الاشتراكي يشعر بالاعتزاز لأن نضاله من أجل قيامها كان عاملاً أساسياً وفعالاً أدى إلى قيامها بالفعل كأول خطوة وحدوية في تاريخ العرب الحديث .

وكل ما قلناه عن وحدة سورية ومصر يمكن تكراره تماماً بشأن اتحاد الجمهوريات العربية .

أما على صعيد النصوص النظرية ، فلا يوجد بينها نص واحد يمكن تفسيره بأن تلازم الوحدة والاشتراكية يعني أن الاشتراكية شرط لازم لقيام الوحدة . وفي ما يلي استعراض لأهم النصوص التي تشير إلى هذا التلازم :

ا ــ « استطاع (الحزب) لأول مرة أن يجرد الحكم اليميني من أقوى أسلحته حين ربط ربطاً عضوياً عميقاً بين القومية العربية والاشتراكية ، وفتح الباب على مصراعيه للجماهير الواسعة المستغلة لدخول المعركة والمسك بزمام مصير الأمة . . . » . (المنطلقات ، ص ١٢) .

ب ــ « عندما ربط (الحزب) الوحدة العربية بالاشتراكية (. . .) وجد في ذلك السبيل الوحيد لكي تصبح الوحدة في حياة الجماهير حقيقة حية متحركة . . . » . (المنطلقات ، ص ١٦) .

جـ ــ « أما في وطننا العربي ، فإن النضال قومي واشتراكي في آن واحد » . (المنطلقات ، ص ٢٢)

د ــ « لقد كان الحزب أول حركة في الوطن العربي ربطت بين النضال القومي والنضال الاشتراكي وأكدت تلازمهما (. . .) وهكذا سار النضال القومي والنضال الاشتراكي متلازمين ، كل واحد منهما

يمنح الآخر طاقاته وزخمه ، وكل منهما يفتح أمام الآخر آفاقه الواسعة » . (المنطلقات ، ص ٢٧) .

هـ — إن « حركة القومية العربية هي قضية جماهير العمال والفلاحين والبورجوازية الصغيرة والمثقفين الثوريين ، وبالتالي فقد أصبح طريق القومية العربية هو طريق العرب نحو الاشتراكية (. . .) وبما أن روح الديمقراطية هي الإيمان بالجماهير ، لذا فإن الكفاح الوحدوي هو كفاح ديمقراطي اشتراكي بالضرورة » . (المنطلقات ، ص ٣٢ — ٣٣) .

و — إن « النضال الجماهيري الوحدوي ، الذي أصبح مضطراً لإزالة (. . .) العراقيل الإقليمية ، يصنع اشتراكيته في نفس الوقت الذي يصنع فيه وحدته » . (المنطلقات ، ص ٣٤) .

ز — « إن الاشتراكية هي المضمون الواقعي للوحدة العربية ، (. . .) لذا فإن الوحدة العربية والاشتراكية قضيتان متلازمتان .. . » . (المنطلقات ، ص ٣٦).

ح — « إن تعميق الطابع الاشتراكي الديمقراطي لأسس الوحدة ضمان أساسي لرسوخ بنيانها ، فالجماهير الشعبية هي وحدها المبرأة من رواسب الإقليمية وظروفها والمصالح التي تولدها . فالعمال والفلاحون لن يفقدوا شيئاً بزوال الحدود ، في حين أن البورجوازية والبيروقراطية تفقد مواقعها الحقيقية عند زوال الحدود . إن التعصب الإقليمي هو ضرب من الدفاع عن المصالح الإقليمية التي تزيلها الوحدة ،

فالوحدة العربية في تطورها الملموس هي ثورة قومية واشتراكية ديمقراطية في آن واحد ». (المنطلقات، ص ٣٩).

ط – « كان حزب البعث العربي الاشتراكي أول حركة ثورية في الوطن العربي طرحت القضية الاشتراكية جنباً إلى جنب مع القضية القومية، وناضلت في سبيلها بإصرار ودأب. (. . .) كان الحزب أول من حمل روح العصر الحديث إلى ميدان النضال القومي العربي، عندما طرح قضية الاشتراكية بصورة متلازمة مع القضية القومية ». (المنطلقات، ص ٧٤).

هذه النصوص كلها واضحة وغنية عن التعليق، وليس فيها نص واحد يتضمن أن الاشتراكية شرط لقيام الوحدة، أو أن قيام الوحدة يتوقف على تحقيق الاشتراكية. ولكن، حتى لو سلمنا جدلاً بأن في هذه النصوص ما يمكن – على سبيل الاحتمال – أن يؤدي إلى مثل هذا الالتباس في الفهم، فإن هذه النقطة قد حسمت حسماً كاملاً في الكلمة التي ألقاها السيد الرئيس حافظ الأسد بصفته الأمين العام للحزب في الجلسة الختامية للمؤتمر القومي الثاني عشر – وهي كلمة على جانب عظيم من الأهمية من الناحية العقائدية النظرية، ولا سيما أن المؤتمر المذكور اتخذ قراراً بتبني ما ورد فيها من « أفكار نظرية حول الأهداف الأساسية للحزب، واعتبارها توضيحاً وتفسيراً وإكمالاً لما ورد في المنطلقات النظرية ومقررات المؤتمرات القومية السابقة حول هذه الأهداف » – وقد جاء في هذه الكلمة حول هذه النقطة بالذات ما يلي:

« لقد أكدنا، في أدبيات حزبنا وفي مؤتمراتنا القومية والقطرية،

على«التلازم بينالنضال من أجل الوحدة وبين النضال من أجل الاشتراكية.
«إن التلازم بينالنضال من أجل الوحدة وبين النضال من أجل الاشتراكية
«**لايعني أن تحقق الوحدة يتوقف على تحقق الاشتراكية** ، إذ لو كان الأمر
«كذلك لكان يعني أيضاً أن تحقق الاشتراكية يتوقف أيضاً على تحقق
«الوحدة . وإذا فهمنا الأمر كذلك ، فستشكل نظريتنا مأساة كبيرة لم
«تعرفها الامة العربية في تاريخها الماضي ، ولا يمكن أن تعرف مثلها في
«تاريخها المقبل . إننا في هذه الحالة ، أيها الرفاق ، لن نحقق الوحدة ولن
«نحقق الاشتراكية . (...) وأعتقد أننا جميعاً نستطيع أن نتصور هذا
«المأزق النظري الخطير ، الذي لم يكن في ذهننا ، ولا في رأينا أن يكون
«بطبيعة الحال.لكن إذا لم يكن لدينا وضوح نظري حول هذا الموضوع ،
«أيها الرفاق ، فإننا سنقع في مأزق نظري قاتل.

« إن التلازم بين النضال من أجل الوحدة والنضال من أجل الاشتراكية
«**لايعني أن يتوقف تحقق احدهما على تحقق الآخر** ، فلو أن الأمر كذلك
«لكانت نظرتنا أو نظريتنا جموداً في المكان ، جموداً قاتلاً ومميتاً .
«وهذا مالا يمكن أن تعنيه نظريتنا أو نظرية أخرى في الوطن العربي .
«**ما عنيناه هو أننا لاناضل من أجل هدف ونتخلى عن النضال من أجل**
«**الهدف الآخر. ما عنيناه هو أن تحقق هدف يجب أن لايغنينا عن النضال،**
«**ولا يمنعنا ، بل يدفعنا بالأصح ، يجب أن يدفعنا إلى مزيد من النضال من**
«**أجل تحقيق الهدف الآخر . إن تحقق هدف من أهدافنا يجب أن يؤدي**
«**بالضرورة، ويجب أن نخلق له كل العوامل التي تجعله يؤدي إلى أن يخدم أو**
«**يدفع إلى تحقق الهدف الآخر . هذا هو المقصود** . وهذا هو الذي نؤكد
«عليهبالتلازم بين النضال من أجل الوحدة والنضال من أجلالاشتراكية».

٤ – هذه النصوص التي أوردناها لا تبقي مجالاً للجدال في معنى التلازم بين الوحدة والاشتراكية لدى حزب البعث العربي الاشتراكي ، ولا تدع مجالاً للاعتقاد بأن الحزب يضع الاشتراكية شرطاً يتوقف عليه قيام الوحدة .

إن الذين حملوا هذه النصوص فوق ما تطيق وتتحمل ، وحاولوا أن يسخروها لجعل الاشتراكية عقبة تمنع قيام الوحدة ليسوا أغبياء ، ولكنهم في أرجح الظن سيئو النية . لقد أرادوا أن يقيموا من الاشتراكية بديلاً عن الوحدة ، من خلال شعار (التلازم بين الوحدة والاشتراكية) ، رغم أن التلازم يعني العكس تماماً . إنه يعني على وجه التحديد أن الاشتراكية ليست بديلاً عن الوحدة ، وأن الوحدة بدورها أيضاً ليست بديلاً عن الاشتراكية .

لقد تعسفوا في التفسير ، فجعلوا التلازم اشتراطاً ، ثم تصوروا أن هذا التلازم **تلازم من طرف واحد** ، أي أقاموا من الاشتراكية شرطاً لا بد منه للوحدة ، ولم ينظروا إلى الطرف الآخر ، إلى الجهة المقابلة من التلازم ، رغم عدم ندرة النصوص في المنطلقات النظرية حول هذا الموضوع . ومن هذه النصوص :

١ – « إن الذين يتمسكون بالتجزئة ويتغذون منها ، ولو ادعوا الاشتراكية والتقدمية ، يكونون عملياً ضد الاشتراكية ، لأنه لا يمكن إقامة اشتراكية قبل القضاء نهائياً على الاستعمار ونفوذه بجميع أشكاله وألوانه ، وان الجماهير العربية لن تستطيع مواجهة الاستعمار مواجهة جدية ونهائية إلا إذا وسعت جبهة القتال معه . ولن يتم ذلك إلا إذا تحققت وحدة النضال للجماهير العربية في كل قطر ، في وحدة عضوية إرادية ،

وحدة نضال ، ووحدة مصير . ولذلك تكون الحركات التي وضعت في أهدافها الاشتراكية دون الوحدة حركات إصلاحية عاجزة عن مقاومة الاستعمار ، وبالتالي عاجزة عن مقاومة البورجوازية والإقطاع ، وبالإجمال حركات غير ثورية لم تعط لمشاكل الواقع العربي الحل الجذري الكامل ، وهو ما يفسر تعثرها وعجزها عن إثارة الجماهير الكبيرة في وطننا ، لأنها تتخلى عن مبدأ أساسي للاشتراكية ، ألا وهو توحيد نضال الجماهير ضد الاستعمار » . (المنطلقات ، ص ١٤ – ١٥) .

ب – « . . . إن أي تغيير – مهما كان جذرياً – في الميدان الاقتصادي سيكون مبتوراً ومشوهاً ، إذا لم يترافق (. . .) بنضال دؤوب لتحقيق الوحدة » . (المنطلقات ، ص ٢٢) .

جـ – « لقد كان الحزب أول من أعطى الوحدة العربية مضمونها الثوري الصحيح ، إذ اعتبرها عاملاً هاماً في تعميق كل تغيير حقيقي في المجتمع العربي ، لأن (. . .) الأساس المادي للاشتراكية يأخذ كل مداه التطبيقي عندما يكون مجاله الوطن العربي كوحدة اقتصادية وبشرية». (المنطلقات ، ص ٢٧) .

د – « . . . إن بناء الاشتراكية يجعل الوحدة الإطار البشري والاقتصادي الأكثر انسجاماً مع متطلبات شمول التجربة وجذريتها ، فالبلدان الصغيرة لا تستطيع أن تصعد في طريق الاشتراكية بشكل منعزل ، لأن التطوير الاقتصادي – والتصنيع بوجه خاص باعتباره القاعدة المادية للاشتراكية – سيبقى دوماً مهدداً بالجمود والاختناق . . . » . (المنطلقات ص ٣٦) .

هـ – « إن الوحدة العربية أساس لا بد منه لإقامة مجتمع اشتراكي يواجه تحدي العصر الجديد ، عصر الثورة الصناعية الجديدة ، وأخطار الاستعمار الجديد» . (المنطلقات ؛ ص ٣٧) .

هذه النصوص تتحدث عن تلازم الوحدة والاشتراكية من زاوية الوحدة ، فلو فسرناها تفسيراً تعسفياً بالطريقة التي سبقت الإشارة إليها ، لانتهى بنا الأمر إلى القول بأن الوحدة شرط يتوقف عليه بناء الاشتراكية . وهذا يؤدي بنا إلى مأزق نظري وإلى طريق مسدود : ففي هذه الحالة تستحيل إقامة الوحدة قبل بناء الاشتراكية ، ولكن من جهة أخرى يستحيل بناء الاشتراكية قبل تحقيق الوحدة . وهكذا نقع في حلقة مفرغة ، يتعطل فيها أي إنجاز وحدوي ، كما يختنق فيها أي إنجاز اشتراكي .

وهذا سبب آخر للتأكيد بأن المعنى الصحيح لتلازم الوحدة والاشتراكية هو أن كل خطوة وحدوية ننجزها لا تغنينا عن الاستمرار في النضال الاشتراكي ، بل إنها — بتوحيدها طاقات الجماهير في دولة الوحدة — تمدنا بزخم هائل للاندفاع بهذا النضال الاشتراكي خطوات إلى الأمام . وكذلك فإن كل إنجاز اشتراكي يتحقق للجماهير الكادحة لا تنسي هذه الجماهير النضال من أجل الوحدة العربية ، بل يزيد من طاقاتها على النضال الوحدوي ، ويجعلها أكثر قدرة على تحقيق الوحدة بالفعل .

٥ — إن النصوص العقائدية الأساسية التي تعبر عن مبادىء حزب البعث العربي الاشتراكي وأهدافه القومية تثبت وجود تلازم بين الأهداف القومية الكبرى كلها ، وليس بين الوحدة والاشتراكية وحسب . إنها **تقول بالتلازم بين الوحدة والحرية (أو التحرر) ، وتقول بالتلازم بين الحرية والاشتراكية ، وتقول بالتلازم بين الوحدة والاشتراكية على حد سواء** . و لا ريب في أن الإلحاح على نوع واحد فقط من هذه التلازمات (تلازم الوحدة والاشتراكية) يعود إلى ظروف تاريخية معينة مر بها النضال القومي العربي ، ولسنا الآن بصدد شرح هذه الظروف .

ونورد فيما يلي بعض النصوص التي تبرز **تلازم الوحدة والحرية (التحرر)** :

ا ـ استطاع الحزب أن يكشف « المحتوى الحقيقي للقومية في الوطن العربي وفي آسيا وفي أفريقيا عندما قال إن العرب لا يطمحون إلا لجمع شملهم وتوحيد أقطارهم ورفع نير الأجنبي عنهم (. . . .) القومية العربية (. . .) بالأساس موجهة ضد الاستعمار والاستغلال بجميع أشكاله . . . » . (المنطلقات ، ص ١٠) .

ب ـ « لقد كان الحزب أول من أعطى الوحدة العربية مضمونها الثوري الصحيح ، إذ اعتبرها عاملاً هاماً في تعميق كل تغيير حقيقي في المجتمع العربي ، لأن الحرية التي يسعى إليها كل قطر عربي على حدة لا يمكن أن تبلغ من العمق والشمول والمعنى الإيجابي ما تبلغه الحرية التي تحققها الأمة العربية في وحدتها » . (المنطلقات ، ص ٢٧) .

جـ ـ الوحدة العربية « ضرورة مباشرة في معركة الوجود العربي ضد الاستعمار بشكليه القديم والجديد ، فالطريق إلى استعادة الأجزاء السليبة من الوطن العربي ، وتدمير الاحتكارات الأجنبية ، وسد المنافذ أمام تسلل الاستعمار الجديد ، لا يمكن أن تتم بصورة نهائية وأكيدة إلا عبر النضال الوحدوي » . (المنطلقات ، ص ٣٤) .

د ـ « إن الحركة القومية العربية ، باعتبارها حركة شعب مضطهد ، لا يمكن إلا أن تعتبر نفسها دوماً جزءاً لا يتجزأ من حركة نضال جميع الشعوب ضد الاستعمار » . (المنطلقات ، ص ٥٢) .

كما أن هناك نصوصاً أخرى واضحة حول **تلازم الحرية والاشتراكية** ، منها :

أ — « الاشتراكية ليست مجرد خلق وضع اقتصادي مطابق للعدل فحسب ، بل هي أيضاً وقبل كل شيء نظرة إلى الإنسان والمجتمع تستند على منطلقات علمية عقلية كرست الإيمان بقدرة الإنسان على تحديد مصيره وتشريع نظمه وتنظيم أمور المجتمع الإنساني تنظيماً عقلياً حراً » . (المنطلقات ، ص ٢٢ — ٢٣) .

ب — « رفع حزب البعث العربي الاشتراكي شعار الحرية ، فجاء جواباً صادقاً وأميناً لموقف حزب يؤمن بالاشتراكية كوسيلة لتحرير كلي وجذري للإنسان العربي » . (المنطلقات ، ص ٤٣) .

ج — « إن الطابع الإنساني لاشتراكية الحزب كان على الدوام بارزاً وماثلاً للعيان ، لأن عبودية الإنسان في أنظمة الاستغلال هي أخطر شكل من أشكال ضياع الحرية الإنسانية . وتبعاً لهذه الموضوعة فإن قلب أنظمة الاستغلال وتصفيتها وتبديل علاقات الانتاج الرأسمالية هي وحدها التي تتيح خلق الظروف الموضوعية الملائمة لتحرر الإنسان وخلاصه من الضياع والاستغلال . وعلى هذا الأساس كان الحزب يستنكر دوماً مظاهر خرق المشروعية الاشتراكية والتضييق على حرية الجماهير الشعبية والتسلط البيروقراطي عليها ، هذه المظاهر التي عانتها بعض التجارب الاشتراكية الثورية في العالم . وعلى هذا الأساس فإن حزب البعث العربي الاشتراكي كان يؤكد دوماً ضرورة **تلازم الحرية والعدل الاجتماعي** ، لأن مثل هذا التلازم هو وحده الذي يعمق المعنى الإنساني للاشتراكية ، ويجعلها القاعدة المادية المتينة لنمو حرية الإنسان » . (المنطلقات ، ص ٤٤) .

د — « تهدف الاشتراكية إلى إقامة نظام اجتماعي جديد يخلق ظروفاً (. . .) تعتق الإنسان من جميع أنواع الاستغلال والتسلط والجمود ، وتتيح له الفرص لكي يصير إنساناً حراً كلياً .

« ولكي تكون الاشتراكية حلاً كلياً وجذرياً لمشكلة الإنسان العربي ، لا بد أن تتوافر في النظام الجديد الظروف التي تهيء :

« أ – إلغاء ظروف الاستغلال المادية ، التي تسلب المواطن جوهره الإنساني .

« ب – تعميق المضمون الديمقراطي للاشتراكية ، **لأن الحرية هي الأساس الراسخ الذي تبنى الاشتراكية عليه** » . (المنطلقات – ص ٧٩) .

بعد هذه النصوص كلها يتبين بما لايدع مجالاً للشك أن حزب البعث العربي الاشتراكي لايقرر تلازم الوحدة والاشتراكية وحسب ، بل يقرر تلازم الوحدة والحرية والاشتراكية جميعاً . إنه يقرر **أن أهداف النضال القومي في الوحدة والحرية والاشتراكية أهداف متلازمة .**

وقد تكون لنا عودة إلى هذا الموضوع .

معارك نقدية

من فقدان الجدل إلى التاريخ المفقود .

مجاهد عبد المنعم مجاهد

الرسالة رائعة والهدف نبيل والمهمة شاقة، لكن هكذا عودنا الدكتور زكي نجيب محمود أن يختار الصعب من أجل إنسان الوطن العربي الضائع وسط الخرافة والشعوذة والسحر والتصوف . . إن الدكتور زكي نجيب محمود يبحث في كتابه الأخير « المعقول واللا معقول في تراثنا الفكري » عما يبقى من تراثنا العربي القديم يصلح زاداً للإنسان العربي المعاصر . . إن المؤلف لا ينتقي « موضوعاً » تؤلف فيه الكتب ويطرح جانباً بعد هذا ، ولكنه ينتقي « قضية » لكي يدفع حركة التقدم إلى الأمام . وهو يريد أن يصفي هذا التراث لا يستبقي منه سوى المعقول ويستبعد منه اللا معقول لتمكين الإنسان العربي من التحكم في مصيره . . الرسالة رائعة والهدف نبيل والمهمة شاقة ولكن الثمرة المجنية – بعد كل هذا – هزيلة لأن المؤلف وهو يدعو إلى المعقول تسلل اللا معقول في مفاهيمه ومناهجه طوال الكتاب

(١) مقال نقدي لكتاب زكي نجيب محمود : « المعقول واللامعقول في تراثنا العربي » دار الشرق بيروت – ١٩٧٥ .

وإن كانت الراية المرفوعة هي راية المعقول . والسبب في هذا يرجع إلى ثلاثة عوامل متداخلة : اضطراب المنهج وغيبة الجدل وانعزال الفكر عن حركة التاريخ .

يقول المؤلف : « كادت النزعة اللاعقلية العاطفية عندهم أن تقتصر على الحياة الخاصة للأفراد » (ص ٨) إذن المعقول هو السائد في الحياة العامة العربية إذن فلا خشية هناك على تغلغل اللامعقول في هذه الحياة العامة ما دام قاصراً على حياة الأفراد ، خاصة وأن المؤلف نفسه وهو يقسم كتابه إلى قسمين الأول لجانب العقلي من التراث والثاني لجانب اللاعقلاني فيه ، يقول : « تعمدت أن يجيء القسم الأول أكبر القسمين لتكون النسبة بين الحجمين دالة بذاتها على النسبة التي أراها واقعة في حياتهم الفعلية بين ما وزنوه بميزان العقل وما تركوه لشطحة الوجدان » (ص ٨ — ٩) إذن الخلل ليس في الحياة العامة ولكنه في الازدواجية الناشئة بين الحياة الخاصة والعامة وكان هذا يقتضي دراسة للعلاقة الجدلية بين سيكولوجية الجماعة وسيكولوجية الفرد وشيزوفرونية الأفراد ، لكن الدراسة لم تتسرب إلى هذا الموضوع إطلاقاً وإنما توقفت عند لحات من تراث العقل بهدف الترويج له لكي نضيفه إلى حياتنا اليومية الراهنة وتوقفت عند لمحات من تراث اللاعقل بهدف التنديد به لكي نستبعده فلا ندخله في حياتنا الراهنة ، ومن ثم استحال البحث إلى « دعوة » لا إلى « إشكال » على غرار المعتاد في أبحاثنا .

فإذا تجاوزنا هذا كله ، ألما كان المتوقع أن نرى العقل وهو « يتواجه » مع اللاعقل في تراثنا القديم لنتعلم من المواجهة كيف انتصر العقل أو انهزم وما هي عوامل النصر والهزيمة حتى نستفيد من التجربة التاريخية فلا نكررها في حياتنا المعاصرة ؟ لكننا بدل أن نرى « المواجهة » بين العقل واللاعقل نجد « التجاور » . . والمسؤول عن هذا طريقة العرض وفقدان الحس التاريخي . . يقول المؤلف : « لقد أردت بهذا الكتاب الذي بين يديك أن أقف مع الأسلاف — في نظراتهم العقلية وفي شطحاتهم اللاعقلية كليهما — فأقف معهم عند (لقطات) » ما بين القوسين من عندي أنا — مجاهد « ألتقطها من حياتهم الثقافية لأرى من أي نوع كانت مشكلاتهم الفكرية وكيف التمسوا لها الحلول . » (ص ٨) فهل تصلح طريقة « اللقطات » إبرازاً لصراع العقل واللاعقل في تراثنا ؟ إن القضية ليست لقطات عقلية أروج لها ولقطات لا عقلية أندد بها وإلا انحصرنا في إطار الدعاة ورافعي الشعارات ، هذه (لا) قضية ، ولكن القضية هي : الحركة الجدلية في صراع العقل واللاعقل ، وهذا هو ما نفتقده طوال الكتاب . . لقد قال المؤلف : « إنني في هذا الكتاب شبيه بمسافر في أرض

غربية حط رحاله في هذا البلد حيناً وفي ذلك البلد حيناً ، كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع . » (ص ١٠) . . فهل النظرة السياحية هي المسؤولة عن فقدان القضية الأساسية : الصراع ، أم أن فقدان القضية الأساسية ؛ الصراع ، هو الذي ألجأ المؤلف إلى هذه النظرة السياحية التي هي أشبه بنظرة طائر يحلق من بعيد ؟ لقد حاول المؤلف أن يقدم تبريراً بقوله : « ليست وقفتي وقفة العالم وهو يحلل موضوعه إلى عناصره بقدر ما هي وقفة الأديب الذي ينطبع بالحوادث من حوله فيقص على الناس ما قد أحسه في مجرى شعوره الداخلي » (ص ٢٧) ولنربط بين ما يقوله المؤلف هنا وما يقوله في ص ٤٢٧ وهو يتحدث عن اللا معقول : « أفيكون بدعاً منا بعد ذلك أن نكتفي بالقول عن مثل هذه المشكلات وما يقال فيها بأنه يندرج تحت اللا عقل فهو كله من البداية وجدانات كالتي يجيش بها صدور الشعراء » . . . المسألة عنده مسألة انطباع أديب ، انطباع وجدان ، والوجدان ، عند المؤلف ، لا معقول . . فكأن المؤلف في دعوته إلى العقل قد استعان باللاعقل التدليل على قضيته . . إن المؤلف يريد أن يروي ما أحسه ولكن هل الإحساس هو طريق التدليل العلمي ؟ ألم يخش أن يقول قارىء ما بعد قراءته الكتاب : « إن كل ما قد قرأه إنما يندرج تحت اللا عقل فهو كله من البداية وجدانات كالتي يجيش بها صدور الشعراء » ؟

فإذا تجاوزنا هذا كله فإننا نتساءل بعد أن نقرأ فقرة في الكتاب ص ٩٨ هل يصلح التثقيف العام بالنسبة لمثل هذه القضية الخطيرة التي يدعو إليها المؤلف ؟ يقول : « لكنني في هذا الكتاب (مثقف) » القوسان من عند المؤلف زكي نجيب محمود « من أبناء القرن العشرين أراد أن يطل إطلالات متفرقة على الحياة العقلية عند أسلافنا ، لعل هذه الإطلالات أن تنتهي بنا إلى طابع أصيل مشترك فيكون هو ما يؤخذ من التراث الفكري كلما أردنا أن نطعم حياتنا نحن الفكرية بما يجعلها (عربية) « القوسان من عند المؤلف زكي نجيب محمود » إلى جانب كونها مسايرة لعصرها الحاضر » . إن هناك خلطاً بين التثقيف وبين نظرة الطائر السريعة . . إن التثقيف لا يعني التغلغل في تفاصيل المسائل المتخصصة والعويصة لكنه في الوقت نفسه لا يعني أن تأخذ من تراثنا شذرات متفرقات متقطعات عن سياق حركتها الجدلية المتصارعة بين المعقول واللا معقول . .

فإذا تجاوزنا هذا كله وانتقلنا إلى مفهوم العقل واللا عقل عند المؤلف فماذا نجد ؟ يقول : « الوقفة العقلية — بعبارة أخرى — وقفة تتقيد بالروابط السببية التي تجعل من العناصر المتباينة حلقات تؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة » (ص ١٧) إذن الوقفة العقلية عند المؤلف ليست رؤية ميتافيزيقية بل هي مجرد السير الاستدلالي المنطقي ، إنها منهج وطريقة لا « وقفة » فكرية إزاء الكون والإنسان . فإذا كان هذا هكذا فإنه يترتب أن اللا عقل هو

انحلال لروابط الاستدلال. لكن المؤلف لا يضع مقابل السير المنطقي سيراً لا منطقياً وإنما يضع «محتوى» هو السحر والخرافة والتصوف. على سبيل المثال فقد رأى المؤلف في حالة اللا معقول أنه (حالة) « الأقواس من عند المؤلف زكي نجيب محمود » تسري في كيان صاحبها فيصبح بها محباً أو كارهاً، غاضباً أو راضياً إلى آخر هذه الحالات النفسية وذلك وهو ما يتألف منه اللامعقول من حياة الإنسان» ص ٣٦٦ والسبب ... في هذه النقلة من «الشكل» الى المحتوى بصدد الإنتقال من العقل الى اللاعقل هو أن المؤلف سيصطدم في حالة جعل اللاعقل سيرا غير منطقي بأن بعض أعلامه مثل البيركامو يبرهن على نزعته اللاعقلية بطريقة استدلالية منطقية محكمة، بل ان الغزالي كما صوره لنا المؤلف انما يبرع كل البراعة في استغلال قدراته المنطقية ليبرهن على الحدس الصوفي وفي هذا يقول المؤلف «إن الغزالي إذ يؤيد اللاعقل ويناصره فإنما يفعل ذلك بما يشبه مناهج العقل المنطقي الذي يتنكر له ويهاجمه» . . وعلى هذا ألا يمكن أن نصل الى نتيجة مخالفة وهي ان العقل ليس كما يقول المؤلف مجرد صيرورة منطقية ؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى تارة يعتبر المؤلف العقل شيئاً متكوناً ثابتاً محدداً يعلو على الزمان والمكان، يقول عن المعقول: «إنه — دون اللا معقول — هو الذي يجاوز حدود مكانه وزمانه» (ص ٤٦٤) وتارة أخرى يجعله حركة على نحو ما يقول ص ٣٧٣ : « العقل . . . هو حركة انتقالية دائماً ينتقل بها الإنسان خطوة بعد خطوة حتى ينتهي بتلك الخطوات إلى هدف مقصود » إذن العقل يتكون، هو في حالة صراع حتى يتكون ويتطور لكن المؤلف لا يرسم لنا طريقة هذا الصراع ومع ماذا يتصارع . . كما أن العقل وهو يتكون يرسمه المؤلف وكأنه يتكون بمعزل عن الإنسان دون أن يغير الإنسان . . إنه يستحيل لدى المؤلف مجرد عصاة خارجية يمش بها على غنم الإحساسات التي هي مصادر العلم عند المؤلف مع أن المؤلف نفسه قد ذكر أن العقل قد يتولد من اللاعقل ، ألم يقل : « ثم لفت أنظارنا بعد قليل كيف جاء موت الخراساني بأمر من الخليفة المنصور بمثابة الضغطة على الزناد ، فانفجر القوم يبدون من أنفسهم ما كانوا قد أخفوه ، وكان هذا الذي أخفوه — كما أشرنا في إشارة عابرة — عقائد إلحادية لا تتسق مع منطق العقل حتى حين يكون هذا المنطق في أدنى درجاته وأيسرها ، لكن رب ضارة نافعة كما يقولون ؛ فمن هذا اللا معقول نبتت حركات عقلية نعتز بها إلى اليوم » (ص ١٠٦) وهذه العبارة تكشف عن إقرار بجدل الواقع — دون قصد من المؤلف — لكنها تكشف أيضاً عن بذرة الإيمان باللا معقول — على عكس ما يريد — على نحو ما سوف نتبينه بعد قليل .

فإذا تجاوزنا هذا كله وأخذنا ننظر مع المؤلف إلى حضارتنا العربية بمفهوم العقل هذا المتكون المتطور ، المتغير الذي لا يغير والذي هو أشبه بإله أرسطو المحرك الأول فماذا نجد ؟ إننا نجد موقفين متباينين : الأول يعتبر المجتمع العربي كلا مصمتاً خالياً من التناقضات لأن هناك جزئية تخدم المؤلف والثاني يعتبر المجتمع العربي متناقضاً في الزمان الواحد لأن هناك جزئية أخرى تخدم للمؤلف فكرة أخرى . .

لقد أطل المؤلف على خمسة قرون من السابع إلى الثاني عشر من الحضارة العربية فاذا رأى فيها ؟ إنه يأخذ القرن على بعضه على أنه زمن متجانس فوصل إلى أن كل قرن رأى الأمور رؤية مختلفة فقال : « خيل إلي أن السابع قد رأى الأمور رؤية المشكاة والثامن قد رآها رؤية المصباح والتاسع والعاشر قد رأياها رؤية الزجاجة التي كانت كأنها الكوكب الدري ، ثم رآها الحادي عشر رؤية الشجرة المباركة التي تضيء بذاتها » (ص ٩) ! إذن كان الواقع الحضاري للأمة العربية يتطور لكنه كان يتطور — في رأي المؤلف — كأنه كتلة واحدة متجانسة مصمتة ، وكان يتطور لا من داخله بفعل عوامله الخاصة — فلا شيء من هذا في الكتاب — ولكن من خارجه بفعل الزمن نفسه فاستحال الزمن إلى المطلق الذي يدخل في تطور العالم دون أن يتطور هو على نحو ما انتقد المؤلف نفسه في كتابه « خرافة الميتافيزيقا » الفيلسوف البريطاني برادلي وهو يردد هذه العبارة نفسها .

فإذا انتقلنا هذا كله نجد التقلات فجائية تحدث بقفزات دون تلاحم ودون تشابكات ودون صراعات فالمؤلف يقول : « وذلك لأني قد رأيت أهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شؤونهم بفطرة البديهة وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة إلى المبادىء الشاملة التي تضم الشتات في جذوع واحدة ثم جاء الحادي عشر بنظرة المتصوف التي تنطوي إلى دخيلة الذات من باطن لترى فيها الحق رؤية مباشرة » (ص ٩) فإننا نتساءل : بأية عوامل حدثت النقلة من الفطرة إلى وضع القواعد هل بعوامل باطنية أم بعوامل خارجية ؟ وهل تمّ النقلة بقفزة أم بتمهيد ؟ أم ينسق المؤلف وراء الصورة الشعرية التي رسمها الغزالي لآية النور ؟ وكيف يقبلها وهي تذّهي برؤية صوفية والتصوف من اللا معقول الذي يرفضه المؤلف ؟

فإذا تجاوزنا هذا كله فكيف يرسم المؤلف لكل مرحلة بعد العيش به الناس ؟ إنه تارة فقط بعد سياسي وتارة أخرى فقط بعد لغوي . . وهو ينطلق فحسب لا من أرض الواقع بل من أرض التصور . . يقول : « كذلك (تصورت) » القوسان من عندي أنا — مجاهد » لكل مرحلة من هذه المراحل سؤالا محورياً كان للناس مدار التفكير والأخذ والرد ؛ ففي المرحلة الأولى كانت الصدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون أحق بالحكم ؟ وكيف يجزى الفاعلون بحيث يصان العدل كما أراده الله ؟ وفي المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسي : أيكون الأساس في ميادين اللغة والأدب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق على الأقدمين والمحدثين على سواء أم يكون الأساس هو السابقات التي وردت على ألسنة الأقدمين فنعدها نموذجا يقاس

عليه الصواب والخطأ ؟ وفي المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة أو نغذيها بروافد من كل أقطار الأرض لتصبح الثقافة عالمية للإنسان من حيث هو إنسان ؟ وجاء القرن العاشر فأخذ يضم حصاد الفكر في نظرات شاملة شأن الإنسان إذا اكتمل له النضج واتسق الأفق ؛ وها هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة ختامية يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسبيلنا منذ اليوم هو قلب المتصوفة » (٩ - ١٠) إننا نسأل : هل في قرن التساؤل عن اللغة لا يحيا الناس بالسياسة ؟ وهل إذا عاشوا بالسياسة في قرن يعلنون في مطلع القرن التالي أنهم سيعيشون بالبعد الفلسفي ؟ هل يتم هذا وفق خطة مسبقة ؟ أم يأتي هذا بقدر خارجي ؟ أيفعل الزمن نفسه ؟ وإذا كان هذا حقاً فكيف في قرن البديهة وقرن وضع القواعد يظهر الجاحظ العقلاني تماماً الذي نحى الوجدان ؟ ألم يقل المؤلف عن الجاحظ : « وقفت لأسمع إلى رجل هو أقرب الناس إلى فولتير في سخريته النافذة وفي عقلانيته الصارمة ، إنه هو نقطة التحول في الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر إلى ثقافة محورها النثر ، وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية ؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم ، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة ، إنه انتقال من البداوة وبساطة استرسالها مع المشاعر إلى حياة (المدنية) - القوسان من عندي أنا - مجاهد » وما يكتنفها من وعي العقل ويقظته » المدنية ! إذن أليس التغير يرجع إلى المكان لا إلى الزمان ! ! وهكذا نجد الموقف الثاني : التغاضي عن الكل المصمت للمجتمع العربي وتناوله كمجتمعات مختلفة ، أليس هو القائل : « إن البصريين أميل إلى الواقعية العلمية التي تنشد دليل العقل على حين كان الكوفيون أقرب إلى وجدانية أصحاب العاطفة والخيال » (ص ٦٩) حقيقة إن الكل المصمت يتسلل مرة أخرى : الكوفيون كل مصمت والبصريون كل مصمت ، ولكن الكل المصمت الأصلي - المجتمع العربي - قد تفتت ، والكل المصمت الأصلي الذي هو القرن الواحد قد تفتت وتباين لكننا ظللنا على نحو آخر مرة أخرى في أرض الكليات المصمتة .

فإذا تجاوزنا هذا كله ، تجاوزنا التباينات داخل القرون ، والتباينات داخل الكيانات المختلفة داخل الوطن العربي فكيف سنتجاوز ما يقوله المؤلف ص ١٢٠ - ١٢١ : « حدث بالفعل والتاريخ شاهد على ما قد حدث ، إن الناس فيما يسمى بالشرق قد وجهتهم التربية وجهة ثقافية معينة تخالف الوجهة التي اتجه اليها الناس فيما يسمى بالغرب بحكم التربية أيضاً فبينما الناس فيما يسمى بالشرق يتلقون القيم المسيرة لحياتهم من السماء عن طريق الوحي يوحى به الأنبياء نرى الناس فيما يسمى بالغرب يزعمون أنهم إنما انتهوا إلى القيم استدلالا

عقلياً من مبدأ فافترضوا صوابه استناداً إلى ما زعموه إدراكاً بالبصيرة النافذة أو بالحدس » فهل التاريخ شاهد على هذا حتماً ؟ أليس هذا تسلل من كتاب المؤلف القديم « الشرق الفنان » الذي يقسم الشعوب جغرافياً ويقسم عليهم القدرات ؟ وإذا كان الشرق هكذا فما هو موضع الحديث إذن عن تقدم العقل ؟ بل ما هو موضع الحديث أصلا عن العقل والشرق ينبوعه الإلهام؟ما المسؤول عن كل هذا ؟ قد يكون الأمر أن المؤلف استند كما قال : « إلى (انطباعات) » القوسان من عند المؤلف زكي نجيب محمود « أحسستها إذ كنت أقلب صحائف التراث ، أكثر مما استندت إلى مقدمات موثوق بصدقها لتنتج لنا نتائج موثوق بصدقها أيضاً » (ص ١١٦) فن جهة : أهذه طريقة علمية للنظر إلى تراثنا بطريقة الا نطباعات ؟ ومن جهة ثانية إذا أردنا إقناع الخلف بما هو عقلاني لدى السلف هل هذه هي طريقة علمية للا قناع ؟ ثم من جهة ثالثة أليس المسؤول عن هذه الا نطباعات أنها غير مصاحبة برؤية تاريخية ؟ أما كانت الرؤية التاريخية بقادرة على أن تجعل المؤلف ينظر إلى المجتمع في حركته وجدليته وصراع العقل واللا عقل عنده ؟ أما كانت هذه الرؤية ستزوده بموقف حقيقي يجعله يتخلص من الأزمنة المصمتة والأمكنة المصمتة بل وحتى التناقضات المنهجية الصارخة ؟

ولكن إذا كنا قد تجاوزنا هذا كله فهل سنستطيع أن نتجاوز العبارة الواردة في ص ٢٣٤ والتي ربما كانت هي المسؤولة عن أخطاء الرؤية والمنهج طوال الكتاب ؟يقول : « إن دراستنا للتراث دراسة واعية تنتهي بنا هي نفسها إلى ترك مادة التراث من حيث هي (مضمون) [القوسان من عندي أنا–مجاهد] فكري » ترك المضمون ! هذا هو بيت القصيد .. لكننا إذا أفرغنا التراث من المضمون فاذا يبقى لنا من زاد لكي نتخذه دافعاً لنا في حياتنا المعاصرة ؟ لا يبقى سوى الشكل . فا هو هذا الشكل الذي يمكن أن يفيد الإنسان العربي المعاصر ؟ لا شيء ! وهكذا يجد الإنسان العربي المعاصر نفسه – بمفهوم المؤلف – معزولا عن تراثه من حيث كان المؤلف قد أراد أن يربط بتراثه (العربي) على نحو ما قد ذكر ص ٩٨ ذلك أننا إذا جردنا التراث من مضمونه لم يبق هناك حديث عن عربيته أو غير عربيته . . بل ربما كان ما تنتهي إليه الآن راجعاً إلى أن المؤلف لا يصارع اللا معقول حقاً ، بل هو يصارع جوانب منه وإلا فا هو هذا الحديث (العلمي) عن (عبقرية) اللغة العربية ؟ (ص ٢٤٥) وما هو هذا الحديث عن الغزالي مرة كعقلاني ومرة أخرى كلا عقلاني ثم الأهم الأهم : إنه لا يريد أن يقتلع اللا معقول من حيث هو لا معقول بل يريد أن يبدل صورته ، أليس هو القائل : « وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائماً أن تكون لها أوهامها اللا عاقلة

غير أن النتيجة التي تلزم ليست هي أن نستعير أوهام الأولين كما عاشوها بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » (ص ٤٥٤) وهذا الرأي عنده تدعيم لقول سبق أن قاله ص ٣٨٣ « الأدنى إلى الصواب هو أن ننظر نحن الخلف بالعقل وحده إلى ما قد خلفه لنا السلف من لمحات اللا عقل لتدمج في حياتنا ما يمكن أن يتسق مع ما نراه بدورنا في عصرنا » .

لكن اللا عقل في تراثنا عند المؤلف هو السحر والشعوذة والتصوف فهل بقي بعد هذا شيء من الرسالة العظيمة التي استهدفها منذ فاتحة كتابه ؟ لقد ذكر ص ٤٠٢ : « إن طريق العقل واحد وأما اللا عقل فله ألف ألف طريق » حقاً إن اللا عقل له ألف ألف طريق وأحد هذه الطرق الدعوة العقلية نفسها عندما تنعزل عن الجدل ويغيب عنها التاريخ .

لقاء مع زكي نجيب محمود

استاذ الفلسفة السابق بجامعة القاهرة : قمة من قمم ثقافتنا المعاصرة عمقا وغزارة وخدمة للقارىء العربي والفكر العربي .. عرف في شرقنا بتنبيه للوضعية المنطقية وهو اتجاه يؤمن بالعلم وبالعقل وبان كل مفهوم لا مصدقات له في الواقع الخارجي يعد فئة فارغة يجب استبعاده ، دافع عن هذا الموقف بصفة خاصة في « خرافة الميتافيزيكا » و « نحو فلسفة علمية » و « المنطق الوضعي » ومن هذا المنظور درس « برتراندراسل » و « ديفيد هيوم » حيث هناك وشيجة بين الوضعية المنطقية والفلسفة التحليلية . وهو غير منقطع الصلة عن الادب والفن وكتب آراءه فيها في « فلسفة وفن » وعرض لقصة « الادب في العالم » .. وفي مجال الترجمة نجد « تاريخ الفلسفة الغربية » لراسل و « المنطق نظرية في البحث » لجون ديوي .. راس تحرير مجلة الفكر المعاصر التي احتجبت الآن عن الظهور .. تكمن اصالته في ان كل ما يكتبه يثير جدلا فكل ما يكتبه ليس مما يغيب في ذاكرة النسيان .. يحترمه المختلفون عنه قدر احترام المحبين له . فنادرا ما نحظى بمفكر اصيل وعميق مثل الدكتور زكي نجيب محمود .. ومهما اختلفنا معه تظل كتبه تثير التحدي وتستدعي التفكير .. وقد بدأ يهتم في انتاجه الاخير بتراثنا العربي وفجر كتابه « تجديد الفكر العربي » زوبعة كبيرة وهذه هي اصالة المفكر .. واذا كنا نختلف كثيرا مع كتابه الاخير الذي نقدناه في الصفحات السابقات فان الفضل في ملاحظاتنا النقدية ترجع اصالة الى عمق القضايا التي اثارها محاولين أن نحاكي عمق القضايا المعروضة . . ومن هنا جاءت أسئلتنا التالية ترتيبا على نقدنا حتى نطل مرة اخرى بزاوية أخرى بمنظوره ويبقى الحوار دائما ونحن المستفيدين من هذا الفكر الشامخ الذي يفيدنا مايقرب من خمسين عاماً :

● **فلنبدأ بالعقل : لقد وجدت بين النزعة العقلية والاستدلال المنطقي القائم على السببية أي البناء الصوري للتفكير ، اليس للنزعة العقلية محتوى أيضا ؟**

ــ ربما وجدت تعريفات كثيرة اخرى عند آخرين ، غير انني منذ مدة وبعد تفكير طويل في الحالات التي تستحق ان توصف بأنها حالات عقلية وجدت ان العنصر المشترك فيها جميعا هو الانتقالية من المقدمة الى النتيجة، فما لم يكن هناك انتقال من نقطة الى مالايلزم عنها فلست اسميه عقلا بالمعنى الدقيق ، ولا غرابة أن نجد هذه الصفة هي الغالبة في كلا النوعين من الاستدلال : الاستدلال القياسي والاستدلال الاستقرائي معا .. الاستدلال القياسي هو انتقال من المقدمات الى النتيجة التي تلزم عنها ، والاستدلال الاستقرائي العقل هو الانتقال من الشواهد الى ما يجمعها في تعميم واحد .

ولست اعرف نوعا آخر من الفاعلية العقلية يمكن ان يخرج عن واحد من هذين الاستدلالين .

● **أحياناً تجعل العقل مطلقاً يعلو على نطاق المكان والزمان ، وأحياناً تجعله في دور التكوين والترقي ، فهل العقل عقل سكوني أم هو عقل جدلي ؟ وهل هو مجرد أداة في يد الانسان أم هو جزء من الانسان يتغير كل منهما مع تغير الآخر ؟**

ــ إذا سلمنا بأن ما نسميه بالعقل إن هو الا حركة انتقالية كما قلنا من فرض الى نتيجة فان هذه الحركة لا يحددها زمان ولا مكان . إذا قلنا مثلا انه اذا كانت ا اصفر من ب و ع اصغر من ح . ا تكون اصفر من ح فهذه حالة من حالات التفكير العقلي وفي الوقت نفسه تعطينا الحركة الانتقالية بدون حصرها في نطاق معين وزمان معين . ومن هذا الوجه يكون العقل مطلقاً من حدود الزمان والمكان لكننا في الوقت نفسه نجد أن هذه القدرة البشرية على الانتقال من المقدمة الى النتيجة لم يظفر بها الانسان الا بعد مراحل من التطور سارت فيها الحياة على اختلاف أشكالها حتى انني لأقول ان مثل هذا الانتقال من الشواهد الى النتيجة موجود الى حد ما عند الحيوان ولو انه أكثر تعرضا الخطأ فيه من الانسان ، اذ الحيوان قد يرى ا وب مقترنين عدة مرات فاذا رأى ا وحدها بعد

ذلك توقع ب وهذا ضرب من الاستدلال مما يدل على ان القوة العقلية هذه تدرجت مع الكائنات في مراحل التطور .

واذا كنت تقصد بالسكونية نوع الاستدلال العقلي المعروض عند ارسطو مثلا بمعنى أن تكون الانواع والاجناس مفاهيم ثابتة لابطرأ عليها تغير ثم اذا كنت تقصد بجدلية العقل أن هذه المفاهيم التي تدل على الانواع والاجناس انما يحتوي كل مفهوم منها على نقيضة فانني أميل جدا الى جدلية العقل لان المفهوم ذا التعريف الثابت لايكون الا في الرياضة فتعريف المثلث لايتغير ولكن فيما يخص الكائنات الاخرى فالامر غير ذلك .

اما سؤالك عن العقل هل هو اداة في يد الانسان أم انه جزء منه فلست انا ممن يحللون الانسان الى عقل ولا عقل وانما هو عندي وحدة واحدة بكل مافيه فعندما يعيش الانسان حالة من حالات العقل فهو يعيشها بكيانه كله وكذلك عندما يعيش حالة من حالات الوجدان انما يعيشها بكيانه كله .

● بالنسبة للوقفة اللاعقلية جعلتها مساوية للسحر والخرافة والتصوف ، فلماذا جاء التعريف هذه المرة بالنسبة للمحتوى لا البناء الصوري في التفكير ؟

ــ أريد ان أقول ان هذه الحالات الثلاث التي سقتها تمثيلا للوقفات اللاعقلية ان هي إلا امثلة كنت أستطيع ان اضيف اليها او احذف منها وليست هذه هي كل الحالات .

واما مالاحظته من ان التعريف هنا منصب على الموضوع اكثر منه على طريقة التفكير فاقول انه فيما اذكر منصب عليهما معا لانني في الفصل الطويل الذي حددت فيه ما اريده ككلمة اللاعقل جعلت اللاعقل اساسا هو الوقفة الوجدانية التي تسكن عند لحظة بعينها ولا تنقل من مقدمة الى نتيجة ، فوقفة الصوفي مثلا تسكن عند إدراكه الحدسي ولا ينتقل عن طريق البرهان . وكذلك وقفة المعتقد في السحر والخرافة تجد المنهج عند اصحابهما هو الاعتماد أو الارتكاز على أساس شعوري كالخوف او الرهبة أو ما الى ذلك .

● اذا كانت النزعة اللاعقلية تكاد تقتصر على الحياة الخاصة للافراد فكيف نفسر امتداد هذه النزعة اللاعقلية الى حياتنا العامة ؟ والى الآن ؟

ـ انها تمتد من الحياة الخاصة الى الحياة العامة عند من لم يدرب التدريب الكافي على العقل في مجالاته ولهذا يسهل الامتداد عند الشعوب المتخلفة علميا وعند الاطفال وعند الافراد الذين لم يصيبوا نصيبا كافيا من التعليم .

● في إحدى فقرات الكتاب افرغت التراث العربي من مضمونه ، فاذا افرغنا التراث من مضمونه ماذا يبقى ؟ وهل يبقى حديث عن عربيته ؟

ـ المشكلة التي كانت نصب عيني وانا اقول هذا الكلام هي الآتي : كيف نجعل الحاضر امتدادا للماضي ؟ في الاجابة عن هذا السؤال سنجد ان هناك موضوعات يمكن ان تمتد معنا شكلا ومضمونا مثل الفقه الاسلامي بما فيه من تقنيات وتشريعات مثل اللغة وقواعدها ومثل الشعر واوزانه ومثل الفن الزخرفي ومثل طريقة بناء المسجد من حيث هو مئذنة ذات طابع خاص . هاهنا يمكن أن أتصور الماضي ممتدا في الحاضر بشكله ومضمونه كله او بعضه لكن هناك جوانب اخرى من تراثنا يستحيل علينا ان نمدها الى حاضرنا شكلا ومضمونا بنفس الطريقة اذ كانت هنالك صراعات فكرية على موضوعات لم تعد تهمنا . خذ مثلا قدم القرآن وحدوثه : نحن الآن نقرأ هذه المشكلة بأعصاب باردة لانها لم تعد مشكلة قائمة ، اعني انها لم تعد حادة ولم يبق منها الا قيمتها التاريخية . في مثل هذه الحالات التي لم يعد مضمونها ذا اهمية لنا اقول انه يمكن أن نستبقي المنهج فمن الملاحظ أن اسلافنا كانت عندهم الحرية الكامنة في الانقسام عدة فرق وشيع واحزاب تجاه الفكرة الواحدة وهو يدل أولا على حرية الراي الى حد كبير ، وثانيا على قدرة التحليل ودقته ، فماذا لو استبقيت هذه الحرية في الراي وهذه القدرة في التحليل والدقة فيه لاكون مطبوعا بنفس الطابع العقلي الذي كان ينطبع به الاسلاف .

● يبدو أن القضيـــة المحورية موضع التساؤل في الكتاب هي قضية المنهج: هل طريقة السياحةوالوقوف عند اللقطات والاخذ بنظـرة المثقف لا العالم صالحة لطرحقضية التراث؟

ـ قد لا تكون هي أصلح الطرق ولكنها هي الطريقة الوحيدة التـي املكها لسبب بسيط وهـو : انني اشعر انني لا املك ناصية التـراث العربي بدرجة مرضية وكاملة ولذلك لم يسعني حـين اردت ان استطلع التـراث الا ان أرحـل في رحـابه رحلة اختار فيها محطـات الوقوف عند ماظننته أهـم المشكـلات التي عرضت للاسبقينمن الناحية الفكرية لاستمع الى ما يقولونه في مشكلاتهم ثم انظر بعد ذلك هل ماتزال هـذه المشكلات مشكلات لنا وهل طريقتهم في معالجتها ماتزال هـي الطريقـة الصواب ؟

ويجدر بي هنا ان اذكر بأن هدفي البعيد أو الاستراتيجي كما يقولون من كل نشاطي الراهن هو الاجابة عن هذا السـؤال : ماذا يصلح ومـاذا لايصلح من تراثنا القديم في حياتنـا الراهنة .

● ما زلنا في إطـار المنهج : هـل تفسير الغزالي لآية النور على أنها تمثيل لتطور التفكير العقلي صالـح للمفكر العقلاني بالرغم مـن انتهـاء الغزالي الى التصوف ؟

ـ أعتقد أن تفسـير الغزالي لآية النور يلقي ضوءا هاديا لاعلى معنى الآية فقط بل على وجهـة نظـره في مراحل الادراك التيتصعد معالانسـان في نموه مـن الادراك الحسي الـى الادراك العقلي الى ادراك البصيرة ، وكل ما قد ينشأ من اختلاف بيننا وبينه هو في عدد هذه المراحل ، هل يقـل أو يزيد ولكن الفكـرة مقبولة بصفة عامة ومفيدة . وقد استغللتها في تصور الطريق الذي سارت عليه الحضارة العربية في صعودها مـن ادراك فطري الى ادراك عقلي الـى حدس صوفي .

● مرة أخرىمازلنا في إطارالمنهج. وضع المتقابلات دون حركة جدليـة بينها ودون أن يكون داخل كل طرف جانب من الطرف الآخر : البصريون علمانيون والكوفيـون وجدانيـون ، العلم عقلوالشعر وجدان ولامعقول، الشرق يعتمد الالهام والغرب يعتمد

النظر العقلي .. هل طرح المتقابلات على هذا النحو يمكن ان يفضي الى تفهم اكثر للامور ؟

ـ نعم في جميع الحالات تقريبا نجد ان الفكرة الخالصة في مضمونها دون ان يخالطها شيء من مضمونات اخرى لايكاد يكون لها وجود الا في الرياضة ، فالمثلث مثلث والمربع مربع ولاتداخل بينهما . ولكن برغم التداخل الموجود في المفاهيم الاخرى فما يزال مثل هذا التقسيم للاشياء مفيدا في التصور . فاذا قلت لك مثلا ان بمنزلي ثلاث حجرات :حجرة للنوم وحجرة للاكل وحجرة للجلوس فانه بالرغم من أن غرفة النوم قد تستخدم الجلوس احيانا وغرفة الجلوس قد تستخدم للنوم أحيانا وغرفة الطعام قد تستخدم للجلوس أحيانا الا ان التقسيم يعطي صورة ولو تقريبية تيسر عند السامع أو القارىء تصوره للموقف .

● **عرفت في الشرق العربي بتبنيك للوضعية المنطقية وهي نزعة تؤمن اساسا بالعلم وبالرجوع الى معطيات الحواس والايمان بالعقل لكنك في الكتاب لاترفض اللامعقول رفضا تاما بل تريد صورا جديدة له ، فهل هذا مما يتفق مع الوضعية المنطقية ؟**

ـ نعم يتفق كل الاتفاق لان القائل بالوضعية المنطقية حين ينادي بوجوب تحليل العبارات العلمية تحليلا يساير مواصفات بعينها وشروطا بعينها فانه يقر ويعترف بأن اللغة ليست فقط عبارات علمية وانما فيها عبارات من أنواع اخرى كثيرة كالشعر مثلا غير انه لا يريد ان يطبق مواصفاته وشروطه الا على العبارات العلمية تاركا الانواع الاخرى لمقاييسها في مجالاتها . واذن فلا تناقض بين أن نشترط للمجال العلمي أشياء ثم نعفي منها المجالات غير العلمية ، فاكون عاقلا في ناحية ولا عاقلا في ناحية أخرى .

● **الى أي حد يمكن أن نقول ان العصر قد تجاوز الوضعية المنطقية ؟ وماذا بقي منها عندك خاصة منذ صدور كتابك الشرق الفنان حيث نلمح فيه ايمانا بالحدس مما يتنافى مع منطلقات الوضعية المنطقية ؟**

ـ لا شك ان الوضعية المنطقية وما اليها من اتجاهات تحليلية في الفلسفة المعاصرة قد أدت كثيرا من غرضها وان يكن قد خفت صورتها وتجاوزتها الحركة الفلسفية بعض الشيء . لكن أثرها من حيث التنبه الى العلاقة بين

اللغة والواقع ما يزال عميقا عميقا في الفكر الفلسفي بفضلهم . اريد ان تلاحظ ان المقابلة بين الفكر والواقع مقابلة قديمة . فكل ما صنعه الوضعيون المنطقيون في هذه المقابلة القديمة انهم حددوا كلمة فكر بحيث يصبح لا شيء الا العبارة التي تؤديه فبينما كانت المقابلة بين الفكر والواقع فيها شيء من الغموض بسبب غموض معنى كلمة فكر اصبحت المقابلة الجديدة وهي بين الجملة اللغوية والواقع الذي تشير اليه أوضح وادل على الغرض المقصود . ولذلك تراني اقول ان العلاقة بين الفكر والواقع قد استفادت وضوحا بفضل هذه النقلة التي انتقل بها الوضعيون المنطقيون من مجال يسوده الغموض الى مجال الوضوح.

اما عن كتاب الشرق الفنان فاذا كنت قد اعترفت فيه بقيمة الحدس فذلك في مجال الفنون، ولقد أسلفت لك القول بأن الدنيا ليست كلها علما وانما يضاف الى العلم دين وفن . فاذا كنا نشترط للعلم شروطا فنحن لا نريد ان نطبق هذه الشروط على المجالين الآخرين لان لكل منهما مجاله الخاص . واما سؤالك عما بقي من الوضعية المنطقية عندي فالحق انني اكتفيت فيها بما كتبته وقلته عنها وانصرفت الى نشاط آخر هو ما تراه في كتبي الاخيرة والذي يحاول ايجاد الصلة بيننا وبين تراثنا الماضي . غير انه بقيت لي بقية من مرحلة الوضعية المنطقية في حياتي : هو الوقوف كثيرا عند الالفاظ التي استخدمها فيما اكتبه .

القاهرة ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد

حول العلم الصوفي واللغة الصوفية

فايز مقدسي

(١) العلم الصوفي :

يبتدىء العلم الصوفي في ذاته وينتهي إلى ذاته ، فهو العلم المغلق .

كتب الطوسي في كتاب « اللمع في التصوف » . :

« جميع العلوم تؤدي إلى التصوف . وعلم التصوف لا يؤدي إلا إلى نوع من علم التصوف . »

لذا ، وبادىء ذي بدء ، يتجاوز العلم الصوفي ، فقه الدين . ففي مكان آخر من كتابه ، ذكر الطوسي ان « مستنبطات الصوفية في معاني هذه العلوم ومعرفة دقائقها وحقائقها ينبغي ان تكون اكثر من مستنبطات الفقهاء في معاني احكام الظاهر . لأن هذا العلم ليس له نهاية . » وهذا العلم ذو الهموم الميتافيزيقية يبتدىء من :

« رؤيا الكون بعين النقص . » كما جاء في اقوال نسبت إلى « الدمشقي . » وكل تعمق في دراسة الكلام الصوفي ومستنبطاته يؤدي إلى تعريف العلم الصوفي بانه علم الوضع البشري لأنه طموح التجربة الصوفية – كما يمكن استنباطها عبر الكلام الصوفي – هو كشف ستر سر التحول من عنصر يتصف بالقصور الذاتي إلى عنصر يتصف بالقوة الذاتية ، أي إلى عنصر خالص من العطالة .

لذا يفنى في الصوفي ضمن درجة قصوى من العلم – ماسبق منه ، عبر الا نتقال من حال إلى حال . ويوجد في ماسوف يكونه ، عبر « المقام » . حيث ان «الحال » هو زمن التحول

و« المقام » هو زمن الثبات . زمن التحول الصوفي زمن مزدوج اذن ، تمتزج فيه لحظةلاتنفك تتلا شى في اللحظة ذات الدوام . اما طموح العلم الصوفي فهو « تأليه الا نسان » أو إيصاله إلى درجة قصوى من ذاته . وهي حالة تتمثل بقول الشيخ « الجنيد » :

« الفناء هو استعجام كلك عن اوصافك واستعمال الكل منك بكليتك . »

وللوصول الى هذه الدرجة القصوى من الذات ، يبدأ العلم الصوفي كفاحه برفض الخبرة العقلية كما كتب « النوري » . :

« العقل لا يدل إلا على عاجز مثله » .

وبرفض المنطق السليم ، كما كتب ابن عربي :

« عليك بالنوم فيه تؤتى الفهم . »

وانطلاقاً من هذا الحد يرفض العلم الصوفي التاريخ والتطور ويتبنى الطفرة . وفي مجال الخبرة يتبنى عملية التذكر ، فيقوم الصوفي بعمليات تذكر تتصف بالغموض والسرية ، وبدءاً من هذه العمليات يمكن فهم مايسمى بالشطح الصوفي والرؤيا الصوفية .

فالتجربة الصوفية بشكل عام هي تجربة تخص الذاكرة في محاولة الإنسان تذكر خبرات تلا شت في المجال المضيء في الذاكرة ، لكنها مازالت كامنة في مجال آخر بدليل ان الذاكرة خلال عملية تنسيق الخبرات ، مااستطاعت اجتثاثها من مجال الخبرة ، اجتثاثاً كاملا .

والدرجة القصوى التي يطمح إليها العلم الصوفي ماهي سوى عودة بالا نسان إلى « جماع ذاته » التي تعني ايضاً « وحدة الوعي » التي هي بشكل آخر « وحدة التاريخ . »

وفي المسيرة الصوفية إلى « الدرجة القصوى » تعتري الصوفي اطوار من العلم تعرفها اللغة الصوفية بالا حوال والمقامات . و « الحال » هو تنوع مظاهر التجربة اثناء الا رتقاء إلى « المقام » الذي يمثل وضعية من وضعيات الثبات الصوفي .

دعم « الحال » الذي لايتصف بالدوام ، يبدأ الصوفي عملية الا نقطاع — وهي من ركائز التجربة النسكية .— وتعني عملية الا نقطاع أن يستقطب الله — باعتباره انموذج الدرجة القصوى — على الروح . فلا يعود الصوفي مشغولا سوى به . وبالمقابل ، منقطعاً عما سواه . وعملية الا نقطاع هذه انما تمهد لعملية التذكر .

وقد ذكر الطوسي في كتابه « اللمع في التصوف » السالف الذكر ، عمليه الا نقطاع هذه فقال عن الصوفية انهم يلجؤون :

« إلى ترك مالا يعنيهم . وقطع كل علاقة تحول بينهم وبين مطلوبهم ومقصودهم . إذ ليس لهم من مطلوب ولا مقصود غير الله . »

وتجد في الكلام الصوفي عند « السهروردي » الحلبي ان :

« اول الشروع في الحكمة ، الا نسلاخ عن الدنيا . »

اما النوري فقد وصف عملية الا نقطاع في العلم الصوفي بقوله :

« التوبة ان تتوب عن كل شيء سوى الله . »

وعرف « رويم بن احمد » الا نقطاع ، حين اراد تعريف التصوف فقال هو :

« استرسال النفس مع الله تعالى على مايريده . »

وجاء في كلام منسوب للبسطامي . :

« لا أريد من الله سوى الله . »

فاذا انتهت عملية الا نقطاع وبدأت عملية التذكر ، — ولا يمكن إيجاد فاصل ولو وهمي بينهما ، كما انه من الصعب معرفة الاسبق منها — فان الصوفي بعد اختياره ضروباً من قهر الذات وممارسة التركيز الذاتي ، يبدأ في تحسس القوة الذاتية فيعرف نفسه بأنه « الذي لا تقله الارض ولاتظله السماء والكلام المصري . ثم يجهر بذلك معلناً اتحاده التام بالكون كما ورد على لسان « الشبلي » . :

« لو دبت نملة سوداء على صخرة صماء في ليلة ظلماء ، ولم أشعر بها أو لم أحس بها ، لقلت انه ممكور بي . »

والنص هذا انما يقود مباشرة إلى أهم مقولات العلم الصوفي . أي مقولة « التوحيد » كما تعرفها اللغة الصوفية .

يمثل الله في العلم الصوفي ، الانموذج في وضعية القوة ، المطموح إلى تمثله . وباعتبار الله ، الفكرة المغلقة على ذاتها ، حيث لا بداية له ولانهاية ، فان العلم الصوفي هو العلم المغلق باعتباره علم الله . فهو اذن العلم الدائري ، لا ن معنى الله يتمثل في الدائرة . كما جاء في نصوص ابن عربي :

« . . الطرق وان تشعبت وتنوعت فكلها منه انبعثت وإليه تعود كالخطوط الخارجة من نقطة الدائرة إلى المحيط . »

وفكرة الدائرة هي النقلة المباشرة إلى فكرة الوحدة . فالتركيز الذاتي في العلم الصوفي يعني النفي الذي تقوم به الذات ، حين تنفي عن ذاتها صفة الازدواجية ، بادراكها ذاتها كموضوع لتأملها فلا تعي غيرها .

والمتأمل الذي يتصور الواقع الخارجي ، موضوعاً لتأملاته في بدء التجربة ، ينتهي عبر تقدمه الروحي إلى تركيز ، اشد دقة مما سبق ، يتيح له إدراك النقطة الذاتية منه في الواقع الخارجي .

والنقطة الذاتية انما هي ماانبثق منه الخلق وضمنه تعدد وانقسم وإليه يعود ويتوحد .

° ° °

عرف الشيخ « الجنيد » التوحيد بأنه : « معنى تضمحل فيه الرسوم ، وتندرج فيه العلوم ، ويكون الله تعالى كما لم يزل . »

ثم عاد وعرفه تعريفاً اشد توضيحاً لمقاصد العلم الصوفي فقال انه : « الخروج من ضيق رسوم الزمانية إلى سعة افناء السرمدية . » وقال ان هذا كله توحيد العام .

ولما رغب ان يتحدث عن توحيد الخاص فقد اورد تلك الجملة السرية التي تعيد الى الاذهان فكرة الخبرة الصوفية في مجال التذكر ، والتي تعيد طرح فكرة ان الخبرة الصوفية انما هي عودة إلى اكتناه وضع سبق اختباره بشرياً وانه وان نسي فان جذوره لاتزالقائمة في مراديب الذاكرة .

تقول جملة الجنيد ان معنى التوحيد :

« . . ان يرجع آخر العبد إلى اوله فيكون كما كان قبل ان يكون . » .

فالعبد ، اي الإنسان ، قبل أن يكون ، أي في مرحلة تم نسيانها وهي ماتطمح التجربة الصوفية الى استكناه خفاياه ، كان في الله ، اي في الوضع الذي يرغب فيه الآن . وهـذا « اوله » اما « اخره » فهو اللحظة المعاصرة من العيش وبمعنى آخر فاول العبد هو « ماقبل التاريخ » الموجود كخبرة غامضة في الذاكرة . وآخر العبد هو . التاريخ ، الموجود فيحيز الوعي . فرجوع « اخر » العبد إلى « اوله » يعني عودة التاريخ إلى ماقبل التاريخ . والعودة من الانفصال إلى جماع الذات ، أي إلى الوحدة ، التي تتضمنها كلمة « توحيد » فالتوحيد لغوياً ، يفيد معنى الجهد اثناء فعل الوحدة ، بينما الوحدة تفيد معنى اكتمال الفعل . فالتوحيد

حالة حركية . أي حالة عمل في الطريق الى الا انجاز في الزمن وان سبق انجازه في التصور . بينما الوحدة هي المنجز في الزمن وفي التصور .

« والتوحيد » هو قمة الخبرة الصوفية ومنتهى العلم الصوفي ، وهو منبع السرية المتميزة بها النصوص الصوفية ، لذا ينأى التوحيد عن الإدراك وعن التعريف ويظل المعنى المبهم في ثنايا العلم الصوفي .

كان « الشبلي » يقول : من اجاب عن التوحيد بالعبارة فهو ملحد . . .

وكان يقول : « لا يصح التوحيد إلا لمن كان جحده إثباته . حيث في التوحيد سوف يمي الزماني ماهو ازلي ويحتويه ، وهذا هو استغراب « النوري » إذ يقول : كيف يدرك ذو امد من لا أمد له ! » و « النوري » على حق في استغرابه طالما في التوحيد تمّ رؤيا نقطة الكون مطابقة لنقطة الذات . وعلى شأن كهذا يتصعد العلم الصوفي إلى اللحظة القصوى من الذات ، أو من الايمان الذاتي . وبتصعيد العلم الصوفي إلى الدرجة القصوى تصبح « حقيقة المعرفة ، الخروج من المعارف . » كما قال « السياري . » .

وهذا الخروج إنما هو ، في الحقيقة ، دخول . وهو وحدة الصفة والموصوف ، والعالم والعلم ، والعاشق والمعشوق والعشق . وهو لحظة تسميها اللغة الصوفية ، لحظة الفناء، وهي لحظة لا عودة فيها ، لأن فيها يتم اكتساب صفات الله من قبل الإنسان ، وتتم الرؤيا الذاتية فيقول الصوفي :

« انا من أهوى ومن أهوى انا . » حيث : « « تدخل صفات المحبوب على البدل من صفات المحب . » كما قال الجنيد . وكما يقول : « الحلاج » :

. . رأيت ربي بعين ربي .

فقلت من انت قال انت » .

ومن مقام كهذا اكتسب الكلام الصوفي سمة الزندقة والالحاد فاضحى الكلام الاسود الذي ادى بالصوفية إلى القتل والسجن والصلب ونسبهم إلى انحلال العقيدة . ونجد هذا كله في بيت ينسب إلى « السهروردي » الحلبي المقتول :

« أرى قدمي اراق دمي

وهان دمي فها ندمي . » .

فالعلم الصوفي في مقام كهذا يتجاوز فقه الدين كما سبق القول.ولابن عربي بيتيقول فيه :

« يارب جوهر علم لوابوح به

لقيل لي انت ممن يعبد الوثنا . »

حيث العلم الصوفي سوف يصبح علم اختبار القوة الذاتية المتمثلة في قول« ذو النون» :

« من الطاعة ان اقول لهذا السرير ان يدور في اربع زوايا ثم يرجع إلى مكانه فيفعل ».

وكان « البسطامي » يستهون الخوارق كالطيران في الهواء والسير على الماء الخ . . .

فالتصوف كما قال الجنيد . . «ان تكون مع الله بلا علاقة .»

حيث ان العلاقة تفترض ثنائية تنفي الوحدة إذ لا بد من طرفين لقيام علاقة ما .

أما في الخبرة الصوفية فلا علاقة لأن التكليف قد جمع شمل الكون ، كما ذكر ابن عربي ، «فلا تقل هذا حجر وهذا شجر . »

وقد نقد ابن عربي الشبلي بقوله :

« من غار على الحق من نفسه كالشبلي ما عرف نفسه . »

حيث ان غيرة الشبلي على الله من نفسه تفترض ان الله « سوى » مما يجعله موضوعاً للحب منفصلا عن الحب . ويصبح الله « سوى » بالنسبة إلى الشبلي . والشبلي « سوى » بالنسبة إلى الله . مما يخالف منطلقات العلم الصوفي التي توحد بين المحب والمحبوب فتجعلهما واحداً يسعى لإدراك وحدة ذاته . فلو عرف الشبلي ذاته لما غار عليها منها . وقد قال الحلاج مرة :

« دع الخليقة لتكون انت هو وهو انت . » فحقيقة « الفناء » في التجربة الصوفية هي باعترا ف احد اقطاب التصوف — ابن تيميه — في كتاب « الرد على المنطقين » :

« ان لا يرى الا الحق . »

وعلى هذا الشأن وقع الشبلي في مايشبه التناقض .

والكلام الصوفي لايخلو ابداً من عبارات توضح حقيقة « الفناء » باعتباره الوحدة ، كقول ابن عربي :

« ورأيت ان العابد هو المعبود » أو « رأيتك فرأيت نفسي . » أو كما أنشد :

« ياطالباً لطريق السر تقصده

ارجع وراك ففيك السر أجمعه . »

وكقول النفري :

« ان لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني . »

أو قول السهروردي :

« ماأرى نفسي الا انتم واعتقادي انكم انتم انا . » والمعنى ذاته يتجلى عند ابن الفارض :

« ففي الصحو بعد المحـــــو لم أك غيرها
وذاتي بذاتي إذ تحلت تجلت .

تحققت انا في الحقيقـــــــــة واحـــــــد
واثبت محـــــو الجمع محو التشتـــــــت . »

اما اكثر شرح لمفهوم « الفناء » فهو ماتقدمه جملة تنسب إلى « الدينوري . » وهي قـــــوله :

« نهاية الذكر ان يغيب الذاكر في الذكر ويستغرق بمذكوره عن الرجوع إلى مقام الذكر وهذا حال فناء الفناء . »

ونقع على المعنى ذاته ، وان اتخذ شكلا رمزياً ، في نص من « المواقف » للنفري :

« . . . وقال لي أنظر إلى وجهي فنظرت . ، فقال :

ليس غيري . فقلت : ليس غيرك . وقال لي : انظر الى وجهك . فنظرت ، فقـــال لي : ليس غيرك . فقلت ليس غيري . »

بعدئذ تضحي المعرفة الصوفية معرفة رائية أو معرفة – رؤيا – وبذلك يتميز العلم الصوفي عما سواه من العلوم . والمعرفة الصوفية باعتبارها ضرباً من المشاهدة ، تنأى عن التعريف . وقد وصفها الحلاج في كتابه « الطواسين . » فقال :

« ليس للمعرفة طول ولا عرض . ولا تسكن في السماء والارض . ولا تستقر في الظواهر والبواطن . »

فاذا امتلك الصوفي معرفة كهذه ، فان ذلك يقوده الى الشعور – كما قال الجنيد – بأنه : « مأخوذ بذنوب الأولين والآخرين . »

اي الشعور الثقيل بوطأة المسؤولية الميتافيزيقية المتضمنة مشاركة بشرية ، وهو شعور ينفي فكرة الانعزال عن التجربة الصوفية ويتيح للصوفي فرصة الشعور بالتأله ، في معنى من المعاني ، طالما قد كلف بالكون وبكل مافيه .

• • •

اللغة الصوفيــة

(٢) مفهوم الاسم :

كتب محي الدين بن العربي في « الرسائل » فقال :

« من عرف حقائق الا سماء ، فقد أعطى مفاتيح العلوم . »

بعد جملة ابن العربي ، يلوح الاسم وكانه العلاقة القائمة بين المرئي واللامرئي ، من العلوم الصوفية ، عبر فكرة التحول في عالم القوى . كما انه ايضاً شكل الوحدة بينهما .فالا سم يحتوي عل قوة المسمى أو قل يسترها ، فهو رمز بواسطة اكتناهخفاياه يمكن استدعاء المسمى اي بفعل الا سم – الذي يمثل ماظهر من السر — يتم تجسد المسمى – الذي يمثل مابطن من السر أما العلاقة القائمة بين الا سم والمسمى ، فهي القوة التي بواسطتها يتحقق التجسد .

وقد ذكر الشيخ القاشاني في شرحه عل فصوص الحكم لا بن عربي احديه الاسم والمسمى فنقل عن ابن قسي قوله :

« . . . كل اسم الهي يتسمى بجميع الاسماء الآلهية وينعت بنعتها . وذلك ان كل اسم يدل عل الذات وعل المعنى الذي سيق له (. . .) فن حيث دلالته على الذات له جميع الاسماء . ومن حيث دلالته عل المعنى الذي ينفرد به يتميز عن غيره . فالاسم عين المسمى من حيث الذات . والاسم غير المسمى من حيث مايختص به من المعنى الذي سيق له . »

ويحيط الاسم ذاته بالغاز تناقض ظاهره فتحيله الى رمز شديد الشحوب ، يتخفى باطنه وراء حجاب الشحوب هذا ، فلا يعود ينكشف إلا للخاصة من المحققين . وبعد تأملات طويلة ورياضيات صعبة . حيث – كما سبق – يؤدي كشف الاسم إلى كشف جوهر المسمى نظراً لوحدتهما الذاتية . قيل لابي سعيد الخراز :

« بم عرفت الله ! قال : بجمعه بين الا ضداد وماهو إلا ظهور الحق في صورته بجميع اسمائه المتضادة . »

ولما كان الاسم مؤلفاً من حروف . فانه إن جزىء توزعت قواه في أجزاء حروفه واندرجت مراتب السر فيها . لكن وبفعالية النزعة الباطنية إلى الوحدة – ذات الجذور – ينزع الحرف وبشكل غامض إلى الإندراج في كلمة كي يحقق ذاته في الا حدية ، وهي ، استواء احكام الظاهر والباطن في الا مر الواحد فيختم بالاحدية . التي هي ايضاً قول النفري :

« جيم جنة جيم جحيم . »

وعلى هذا الشأن تتجلى القوة الاحدية في وضع من التتابع : من الحرف الى الكلمة إلى الاسم إلى المسمى . وتنعكس في عملية تدرج من الصعب اكتناه طبيعة تحولاتها .

والمحقق عندما يمارس طقوس تأملاته الذاتية انما يهدف منها إلى فهم ماهية العلاقة بين الاسم والمسمى . اي انه يطمح إلى اكتناه الاحدية وهو طموح التجربة الصوفية . ولاكتناه الاحدية يجب معرفة العناصر وطبائعها معرفة دقيقة . إذ بدون ذلك لا يتأتى للمحقق فهم العلائق في مابين العناصر . ومعرفة العلائق يتيح فرصة القيام بعمليات التحول والتحويل عن طريق معرفة مايتأثر به عنصر من العناصر كي يفقد بعض خواصه ويكتسب خواصاً جديدة ، هي خواص عنصر آخر وخواص كامنة فيه في الوقت نفسه باعتباره مختوماً بالاحدية التي هي بمعنى من المعاني ، وحدة عضوية تمثل صلب المفهوم السحري حيث ان السحر هو علم علائق ماهو متعدد ضمن الهيئة الكلية . هذه الوحدة العضوية التي تتجلى في فكرة العالم المغلق ، أو في فكرة « الدائرة التي مالها باب » على حد قول الحلاج في الطواسين هي فكرة إذا بحثت عميقاً ، نجد أنها بمثابة الرفض الغريزي للانقسام الذاتي ، والميل إلى تحقيق التكامل . وذلك كله يقودنا إلى « السيمياء » .

مفهوم السيمياء :

في الكيمياء القديمة — السيمياء — ١ — وتعرف عادة بأنها ماهو غير حقيقي من ضروب السحر . الا ان اهتمام كان منصباً ، بالنسبة الى السيميائيين على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب .

ويقوم علم السيمياء رمزياً على مقولة تفيد في ان عزلة الشيء ضمن خصائصه ليست إلا جهلا بطبيعة الشيء اولا ، وجهلا بطبيعة الوحدة العضوية أو بالطبيعة الصوفية للكون ثانياً واخيراً . أفليست كافة العناصر ، من جانب القابلية الصوفية ، في حنين سيميائي الى الاندراج في بعضها البعض كما تتجلى رموز ذلك الحنين في الحروف واندراجها في كلمات .

وتقود مقولة السيمياء هذه عبر التأملات الذاتية من فكرة تحويل المعادن إلى فكرة التحول العليا . اي التحول البشري من الزمن الى الازل . ومن الفاني إلى الخالد . ومن القدرة المقيدة

(١) في القواميس : السيمياء هي علم حاصله إحداث مثالات خيالية لاوجود لها في الحس . وقد يطلق اسم السيمياء على إيجاد المثالات بصورها في الحس وتكون في جوهر الهـواء .

إلى الارادة المطلقة طالما أن عزلة العنصر ضمن خصائصه ليست الا جهلا بطبيعة العنصر وبطبيعة قابليته الصوفية على التداغم .وترى هذه القابلية في اللغة التي باعتبارها تماثلا للذات (كاحدية) وللمعنى (كتعدد) تقود المتأمل فيها إلى ماتماثله من جوهر .

غير ان فكرة الاحدية التي تنزع إليها الحروف تؤدي الى التضليل وإلى المتاهة . ذلك ان قضية التحقق من حقيقة الشيء ضمن عزلته الذاتية . تلوح عبر الوحدة عملية تتصف بالصعوبة ، فالحرف انما يخلف وراءه ، عزلته الذاتية ، إلى الوحدة . وفي الوحدة لا يعود بالا مكان التحقق من طبيعة الحرف الذاتية . من حيث انه يتصف بالقابلية الصوفية على قبول غيره من الحروف كلذاته ، وحيث انه في التماثل يحقق ذاته الكونية بصيغة تتصف بالعضوية. ومفهوم الوحدة العضوية بصبغته السيميائية يؤدي إلى تعقيد الامور كما سبق.ذلك ان طبائع الحروف ورموزها تتداخل تداخلا ذا تماسك فلا يعود بالمستطاع معرفة القوى على انفراد . فحسين تكون الالف دلالة على الذات . والباء كناية عن القدرة . فان الباء تقابل الالف . وعلى هذا الشأن يتصمد تداخل الالف والباء ويعقد رؤية الطبيعة الذاتية للحروف كما انه يبرز قابليته الصوفية المشار اليها .

وقد نسب إلى الحلاج قوله « انا النقطة تحت الباء » وهو قول نسب ايضاً إلى الشبلي . والباء هي الحرف الذي به يبدأ القرآن . ونرى ان الحلاج أعطى الباء قوة تفوق الالف باعتبار النقطة اصل الالف كما سوف نرى . ثم اعطى نفسه قوة تفوق الحرفين معاً عندما جعل في ذاته القوة التي تقوم بها الباء والتي يبدأ منها الالف . وبما ان الباء تقابل الالف باعتبارها كناية عن القدرة فان الحلاج يصبح على مستوى الالف ايضاً كما رأينا دلالة على الذات . وهو بوصفه نفسه النقطة التي تقوم بها الباء ، يتجاوز الالف والباء . باعتباره اصلها . ويصل الى قوة الخلق من العدم . باعتباره — علة — عندما نعلم ان حرف الالف في اسمى مراتبه يعني الله .

وكلمة الله كلمة قائمة بحد ذاتها . فهي الوجود الحقيقي المكتفي بذاته . وهي الكلمة المقدسة السرية في العلوم الصوفية والسحرية . حيث تتمتع بتركيب خفي وغامض لا يمكن ادراكه . انها البناء المتعالي ، فمهما جزئت حروف هذه الكلمة ، التي تشير إلى اسم الله ، ظلت محتفظة بمعناها الذي يشير إلى اسم الله . فلو ان المرء حذف الالف الاولى من الكلمة لبقيت تعني « لله » فان حذفت اللام ، لبقيت تعني « له » ولو حذفت اللام الثانية لبقيت « الهاء ضمير الغائب » ، أي « الهو » وهو الله عند جماعة الصوفية .

هي إذاً ، الكلمة الوحيدة التي تنضوي قوتها في أحديتها وفي كل جزء من أجزائها . كأنما تحافظ على أحديتها في كل حال ووضع .

ونعود إلى حرف الألف وهو الحرف الإلهي ويماثله من الأعداد الواحد ، وهو العدد الذي يرمز إلى أحدية الله . وهو صورة حرف الألف . كما أن حرف الألف هو صورة الواحد . وهما معاً صور الأحدية . فكما أن « سائر معاني الحروف داخلة في الألف » فإن سائر الأعداد تنضم في العدد واحد . وفي شرح نصوص الحكم للقاشاني نجد أن « الواحد في أول مرتبة واحد . وفي الثانية عشرة . وفي الثالثة مائة . وفي الرابعة ألف (٠٠٠٠) فالواحد في المرتبة الأولى إذا تجلى في صورة أخرى يسمى اثنين وهو ليس واحداً وواحداً جمعاً (٠٠٠) والمجموع المسمى اثنين هو عدد واحد . فالصورة واحدة والمادة واحدة والمجموع واحد تجلى في صورة كثرة (٠٠٠) فالواحد هو المسمى بجميع مراتب العدد وأسمائه ، وصور المراتب . هي تجلياته فهو الإنسان من حيث أنه عدد واحد (٠٠٠) فالواحد منشيء العدد والعدد مفصل الواحد . وإذا فصلت العدد عند التحليل والتحقيق لم تجد إلا الواحد المتجلي في صورة تعنياته ومراتب تجلياته . ولما كان العدد نسبة متعنية تعرض للواحد في تعنياته وتجلياته ، لم يتعين إلا بالمعدود وهو الواحد الحقيقي الذي لا حقيقة إلا له . وبه تحقق التعدد والتعين والتجلي ، واللا تعدد واللا تعين واللا تجلي . فإن تجلى في صورة أحديته الذاتية « كان الله ولم يكن معه شيء » وبطنت فيه الأعداد الغير المتناهية (٠٠٠) وإن تجلى في صورة تعنياته ومراتب تجلياته أظهر الأعداد وأنشأ الازدواج والأضداد . »

وما سبق عن الواحد ينطبق تماماً على الألف باعتباره كما سبق صورة الواحد . وحرف الألف هو الحرف الذي تجلى على الحروف . وكما رأينا فإن سائر معاني الحروف داخلة فيه . فهو إذن الحرف – القبلي – وفيه يتمثل جوهر الأحدية . ولا يوصف حرف الألف لا بالسكون ولا بالحركة لأنه رمز تجلي القدرة المتمثلة في الأحدية والتي تسمع على التعارض . حيث في الأحدية – كما سبق – تستوي أحكام الظاهر والباطن . لذلك تتمثل في الألف صورة الثبات في الحال عما هو حركة وعما هو سكون .

وباعتبار الألف هو الحرف المتجلي على الحروف فإنه أول ما يتجلى ، يتجلى في الهاء . والهاء حرف غامض يحتوي على أسرار التوحيد والأحدية . كتب محيي الدين بن العربي : « جميع مراتب الحروف اندرجت في الهاء . » وفي بعض درجاته يصبح حرف الهاء إشارة للذات فيماثل الألف . وفي بعضها الآخر يصبح « الخلوة » وهو أيضاً « الماء » وهيئته لتجلي

وجه الألف . كما أنه عند « البوني » باطن الاسم الأعظم ، حيث في حرف الهاء يتمثل حضور الغيب أو « الهو » . وقد قيل ان الاسم الأعظم هو « هو » لذلك قال ابن عربي : « ما من قوة في حرف إلا والهاء قد أخذتها . » وأشار إلى « الهاء » الذي يمثل الوضعية الإلهية باعتبارها الظلمة العميقة بقوله : « العمى هو — الهو —» وعنده «أن —الهو— هو الغيب الذي لا يصح شهوده .»

ويتجلى الألف في الكاف . من حيث أن الكاف هي باطن أمر الخلق المتمثل في « كن » وهي كلمة « الحضرة » . « وفي— كن —انحفظ الكون من العدم . » كما قال ابن عربي الذي يشير أيضاً إلى « كن » بقوله : « أنا — كن — لكني شبح . » ويريد بقوله هذا ، الإشارة إلى وضعية الصوفي في بدء التجربة وإلى طموحه الأساسي في التحول من الشبح إلى الكائن الحقيقي، عن طريق كشف قدرات « الكاف » و « النون » وهما الحرفان اللذان يشكلان « كن .»

وبما أن « الكاف » التي يبدأ بها أمر الخلق « كن » قد برزت من باطن « اللام » كما قال البوني في « شمس المعارف الكبرى » فهذا يعني أن « اللام » حرمت على مستوى « الكاف » . وفي مجال الحديث عن أسرار « اللام » أشار البوني إلى قول أحد العارفين : « اللام سر من سر إلى سر . » وإلى قول آخر : « ما بين الألف واللام سر من سر . »

أما « الباء » فهي إحدى الصور التي يتجلى حرف الألف بها . وهي حرف البدء والاستناد أيضاً . وهي « المعرفة بالرؤيا » أي « المعرفة به » كما يقول العلم الصوفي . قال ابن عربي : « الحكماء العارفون بائيون » . فإن تجلي حرف الألف في الباء ، اكتسب بها وأضحى حرف العرش . والعرش هو نقطة الاختراع ، كما عرفه البوني . وحرف الألف يكتسب من جميع الحروف وقد كتب ابن عربي : « الألف يسري من مخارج الحروف كلها سريان الواحد في مراتب الأعداد كلها . »

أما العلوم التي يحتويها حرف الألف فليست إلا مظاهر لباطن علوم « النقطة » . حيث في الألف والنقطة تستوي أحكام الباطن والظاهر . ولعلها هي النقطة التي عناها بقولـــــه من قال :

« أنا النقطة تحت الباء . »

مفهوم النقطة والدائرة :

لا تحد النقطة بالزمن والمكان ، فهي أزلية . باعتبارها أيضاً نقطة الاختراع . إنها حالة التأنس واللا تأنس في وقت واحد ، وهي الفاصلة الرابطة ما بين الدائم والزائل .

والنقطة ترتبط عضوياً مع حرف الألف والعدد واحد . فكل ما يندرج في الألف والواحد ، تحتويه النقطة . وما تحتويه النقطة ، يندرج في الألف والواحد ، ولا شيء بعد الألف ولا بعد الواحد سوى « نقطة » ولا قبلهما سوى « نقطة » أيضاً . قال محيي الدين ابن العربي : « إنك لا تقول بعد الواحد واحد أبداً . »

وفي أحدية الألف والواحد يظهر امتداد النقطة ضمن الوجود . شرح البوني كيفية حدوث الامتداد فقال : « نظر الله إلى النقطة فامتدت وصارت الألف . » فالنقطة إذن هي نقطة الأحدية . منها وإليها تندرج الأشياء . وهي تتقبل العدم والوجود . كما أنها مبدأ الحفظ والهدم والخلق . وباعتبارها تقبل العدم والوجود فهي نقطة الاختراع والعطالة . إنها « محل الشرف الأعظم » كما قال السهروردي . وتقبل العلم والجهل فتستعصي بذلك عن التعريف . قال السهروردي : « النقطة ليست بجزء للخط بل نهاية . » وذكر ابن عربي إمتلاء النقطة بذاتها بقوله : « لا تكتب بالنقطة سوى نفسها . » وشرح البوني أن : « علم النقطة في المعرفة الأصلية ، في الأزل » أما بالنسبة إلى الحلاج ف ؟ « النقطة أصل كل خط ، والخط كله نقط مجتمعة . فلا غنى للخط عن النقطة ولا للنقطة عن الخط . وكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها . وكل ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين . »

ومفهوم النقطة يشرح مفهوم العالم المغلق ، أي العالم الدائري المقفل على ذاته . يذكر الحلاج في كتابه « الطواسين » مفهوم العالم الدائري المقفل حيث يقول على لسان ابليس :

« لو علمت أن السجود ينجيني لسجدت . ولكني قد علمت أن وراء تلك الدائرة ، الدوائر . فقلت في حالي : هب نجوت من هذه الدائرة كيف أنجو من الثانية والثالثة والرابعة .»

ويذكر البوني في شمس المعارف الكبرى أن الكون يشتمل على دوائر فيها النقطة وهي بمثابة المركز . وكان الحلاج قد كتب : « النقطة التي في وسط الدائرة هي الحقيقة. »

وتؤول الدائرة فتصبح الشكل المنظور للنقطة أو مظهراً من مظاهرها فلا يعود العمل السحري يتم إلا ضمن دائرة . وقد قيل قديماً : « تذهب إلى البرية وتعمل حولك الدائرة وتجلس فيها وترمي بين يديك شيئاً من الرماد حول الدائرة من الخارج وتتكلم بالكلام وتكتب بالأسماء . . . » . ومنذ أقدم الأزمنة ترتبط فكرة الدائرة بفكرة السحر . ففي أسطورة الخلق في الأدب السامي القديم نجد أن : « إيا ، إله الحكمة ، إله السحر والرقى (...) رسم دائرة سحرية تحيط بالآلهة تقيها وتحرسها . »

ومن جملة تجليات النقطة في الدائرة ، أشكال الحروف الدائرية المغلقة على ذاتها مثل الواو والميم والنون . وهي الحروف التي أولها مثل آخرها ، والتي ترمز إلى الأحدية والتي تجسد مبدأ الظلمة العميقة لا حتوائها بذاتها على ذاتها . والحروف تكتسب سريتها من مفهوم النقطة . وأول سر من أسرار الحروف – عبر مفهوم النقطة – هو ما يتجلى في المعنى الحرفي لحرف . فيقال – حرف الشيء – والمقصود بذلك طرفه أو حافته التي بعدها يقوم الخلاء الفاصل بين منتهى شيء وبداية شيء آخر . وهو خلاء وهمي باعتباره صورة لغياب امتداد النقطة وحيث أن الحروف ، ضمن النقطة ، متداخلة في أحدية عضوية وليس من انقطاع في ما بينها أبداً .

والحرف إن جئته من الخلاء الوهمي – أي انقطاع امتداد النقطة – خلته بداية لذاته ونهاية لغيره في وقت واحد . أما إذا جئته من المكان – والمكان هو من فيض النقطة – كان نهاية لذاته وبداية لغيره .

ويصح لحرف بعدئذ أن يكون بدءاً وانتهاء . كما يصح له ما يصح للنقطة ، باعتبار الخلاء ليس سوى فاصل وهمي . فالمتعارضات إنما تبدو كذلك ، فقط بالنسبة إلى العين الخارجية التي ترصد من موقعها في العزلة . تلك العزلة المنطقية التي ترى أنه « ليس شيء من الألف بالياء . »

قوة الكلام :

كتب النفري في « المواقف » : « الحرف فج ابليس . » وفي أسطورة الخلق السامية إشارة أخرى إلى قوة الكلام حيث : « الإله – إيا – الف رقية سحرية نوم بها « ابسو » فوقع على « أبسو » سبات عظيم . »

وفكرة قوة الكلام كامنة في الكثير من الكتابات الصوفية وفي كلام المتألهين ، كما نجدها في أناشيد الديانات السرية ، وفي النصوص الباطنية للشعراء الا خفائيين والإنشاء الصوفي الذي يعتمد قوة الكلام بهدف شأنه في ذلك شأن الطقس إلى نوع من الا ندماج في ما يسميه بعض علماء الروح « الظلمة الشاملة » أو « الحركة الكونية المطلقة . »

والمحقق الذي تتكشف أمامه الأسرار وتفك له الحروف رموزها فتقوده من خلا لقوة الكلام إلى السمو على الرمز ، يصل إلى لحظة الفعل ، أي لحظة تحول المفهوم إلى عمل ، والرمز إلى تحقق . لذلك قال البوني « الحروف من أسرار الأفعال . » وأهل الحضرة كما قال النفري : « يعبرون الحرف ولا يقفون فيه . »

والتحول من الحرف إلى ما وراء الحرف هو تأكيد على قابلية العناصر على الاندراج كل منها في الآخر . وهو التأكيد الذي انبرت للدفاع عنه ، كما رأينا ، مقولة السيمياء . هذه المقولة التي إذا تؤول ، تصبح رمزاً لحنين الأشياء جميعاً إلى الانضواء في الوضع « القبلي » وهذا الحنين يضحي سريان كل شيء في كل شيء و « الحرف يسري في الحرف حتى يكونه فإذا كانه سرى عنه إلى غيره في كل حرف فيكون كل حرف . » كما قال النفري .

ويشرح السهروردي مبدأ انشداد العناصر إلى بعضها البعض وقابليتها السيميائية على التداخل والتبادل فيقول : « النفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور واكتست لباس الشروق . أثرت وفعلت ، فتومىء فيحصل الشيء بإيمائها وتتصور فيقع على حسب تصورها . »

في التأكيد الملحوظ في ثنايا النصوص السابق على قابلية العناصر على تبادل خصائصها ، اتهام واضح للمبدأ المنطقي القائل : « ليس شيء من الألف بالباء . »

الرؤيا السحرية ورمزية الكلام :

تتصف العلائق اللغوية ، من جانب الرؤيا السحرية ، بالغموض ، وتقوم في أصولها على تعليم رمزي غامض يقول بوجود صلة ، هي بدورها غامضة ، بين جوانب النفس وجوانب الكون . صلة لا تتجلى إلا في اللغة . ويماثل هذا التجلي ، تجلي النقطة في الحروف . والصلة هذه لا تتوضح إلا عبر التحولات المستمرة للرموز عبر الكلام . وقد كتب السهروردي يوماً يشرح طبيعة التحولات وكيفية رصد العلائق اللغوية فقال : « الكلام في بدايته ، فالأبد يؤخذ في الآن مبدأه ، ولا نهاية له في الجانب الآخر . » ومن ضمن الإشارات إلى رمزية الكلام ذلك القول المنسوب إلى الإمام جعفر الصادق في أن معنى الطلسم في مقلوبه . ويعني بذلك « مسلط » وهو بالفعل معنى الطلسم .

وعبر رمزية الكلام يؤلف السحر . رؤياه عن الصوفية عن العالم فيراه : « عوالم غير متناهية من مغناطيس . » (١) كل جزء فيه يجلب الجزء الآخر آخذاً قواه ، راغباً في الاتحاد به والفناء فيه . وعبر هذه الرؤيا تتجلى صوفية العالم التي عبر عنها ابن عربي بقوله : «تداخلت الصور في الصور وغابت الأشكال في الأشكال . » عندئذ تلوح كافة العناصر في صورة الحياة الفائقة لا شيء يموت ويتلاشى سوى في سواه ، ويتحول مفهوم الموت عبر رؤيا كهذه

---

(١) مجموعة الحكمة الالهية ــ السهروردي ــ تحقيق : كوربان .

– وهذه الرؤيا هي من خصائص الروح الشرقية – فيضحي عشقاً وولهاً ، أو صورة لحياة الدائمة القائمة على أحدية الأضداد . حيث كل عنصر يعتبر العنصر الآخر بمثابة – ذاته – ويطمح إليه من خلال ذلك .

فقانون تبادل القوى المصوغ على اساس تبادل الآحدية العضوية وعلى فكرة القابلية السيميائية التي ترفض ، كما سبق ، مفهوم عزلة الشيء ضمن خصائصه . هذا القانون يعتبر مفتاحاً لفهم العالم المغلق وغير المنطقي ، أي عالم السحر . حيث يمكن للألف أن تكون باء والفاً في وقت واحد . لأن قانون تبادل القوى ، يعني معقولية التداخل في عوالم الشيء الواحد . اما في مجال أرقى . فرصد الشيء في عزلته يصبح أمراً مستحيلا . فالسحر كالتصوف يهدف إلى إدخال الإنسان في الاسرة ذاتها وفي الحقائق ذاتها حتى يجعله فيها ويصيره إياها باعتباره منها . وفي هذا التحقيق للمعرفة إنما تتحقق الذات وتعي أحديتها متخلصة من كل ثنائية . ولقد كتب ابن عربي : « لا بد لمن أراد أن يعرف مراتب الوجود ، أن يدخل إليها . » والفكرة ذاتها كما يفهمها العلم الصوفي أكدها الدينوري ، كما رأينا ، بقوله : « نهاية الذكر أن يغيب الذكر في الذكر . »

خاتمة :

الحروف عامة بما تؤلف من كلام وأسماء تنزع أبداً إلى الأحدية وبذلك تكتسب قوتها . وقد روي عن « ابراهيم بن أدهم » أنه قال عن « يس » (١) : « فيها اسم من دعا به أجيب براً كان أم فاجراً . » وعن الإمام البوني أن « ابن الحنيفة » لما سئل عن « سهيعص » قال للسائل : « لو أخبرتك بتفسيرها لمشيت بها على الماء ولم تبتل قدماك . »

---

(١) عن ابن فاتك ان الحجاج قال : « فيالقرآن علم كل شيء وعلم القرآن في الاحرف التي في اوائل السور ، وعلم الاحرف في لام الف ، وعلم لام الف في الالف ، وعلم الالف في النقطة في المعرفة الاصلية ، وعلم المعرفة الاصلية في الازل ، وعلم الازل في المشيئة ، وعلم المشيئة ، في غيب « الهو » وعلم غيب « الهو » (ليس كمثله شيء) ولا يعلمه الاهو .
اخبار الحلاج – طبعة باريس
تحقيق : ماسينيون .

والأسماء هي كما سبق العلاقة بين المرئي واللا مرئي وهي بمثابة حجاب يستّر ذات المسمى ويقيها من الا نكشاف . قال ابن عربي : « لولا الأسماء لبرز المسمى . » وعبر هذه الأحدية يؤدي ذكر الا سم إلى جذب المسمى . كما يلاحظ ذلك في مفهوم الذكر عند الصوفية . وطالما ان الا سم غير مدرك فإن معرفة المسمى تلوح ضرباً من التخيل . وتتراوح أسماء الله بين السلب والإيجاب في ظاهرها . أما باطنها فلا يعرف . وقد يكون « الهو » هو الاسم الأعظم . غير أن البوني يرى أن الا سم الأعظم هو الإنسان . والإنسان يجهل ذلك . وفي كون الإنسان هو الإسم الأعظم لله تتحقق ألا لهي والبشري من خلا ل قوة الكلا م .

لكن أسرار الأسماء كامنة في أسرار الحروف والوصول إلى حقيقة الا سم هو وصول إلى المسمى ثم التحول إلى اكتساب صفاته . حيث أن الا سم هو شكل تجلي الذات المطلقة .

وقد قال الشبلي يوماً : « تاهت الخليقة في العلم وتاه العلم في الإسم وتاه الا سم في الذات . » وعن هذا التيه كتب الحلاج في « طاسين الفهم » فقال : « ... الخواطر علا ئق وعلا ئق الخلا ئق لا تصل إلى الحقائق ، والإدراك إلى علم الحقيقة صعب . فكيف إلى حقيقة الحقيقة .»؟

« مراجع البحث الرئيسية »

١ – الطوسي – اللمع في المتصوف – تحقيق نيكلسون .
٢ – السلمي – طبقات الصوفية .
٣ – ابن عربي – رسائل .
٤ – السهروردي – مجموعة الحكمة الالهية – تحقيق – كوربان .
٥ – الحلاج – ديوان – تحقيق – ما سينيون .
٦ – الحلاج – الطواسين تحقيق – ماسينيون .
٧ – الحلاج – اخبار تحقيق – ما سينيون .
٨ – البوني – شمس المعارف الكبرى .
٩ – النفري – المواقف والمخاطبات – تحقيق – آربري .
١٠ ابن تيمية – كتاب الرد على المتطقين .
١١ – ابن الفارض – ديوان .
١٢ – القاشاني – شرح فصوص الحكم لابن عربي .
١٣ – الديربي – المجربات .
١٤ – صناجة الطرب – الطرابلسي .

* * *

زكريا تامر

الجوع إلى الحياة

رياض عصمت

إن التضاد أو الصراع بين الخير والشر ، بين الجديد والقديم ، بين الحب والعنف ، يبرز على خارطة الشكل الفني في قصة زكريا تامر تماماً كما يبرز على صعيد المضمون .

ولقد سبق أن قلنا في دراسة طويلة عن « الاتجاهات الأدبية لفن القصة القصيرة السورية » (١) ان القصة القصيرة في سورية تنحدر من تأثيرين : أولهما التراث العربي القديم ، وثانيهما التيارات الفكرية والأدبية في العالم – خصوصاً الأدبية منها – والتي تركت آثاراً تجديدية ، قد تكون مفيدة ، لكنها خلقت سداً بين القصة القصيرة والجماهير ، وبالأحرى ساهمت في الوقوف موقفاً مضاداً مما يطرحه التراث العربي القديم وهو أن تظل القصة القصيرة شعبية . وقلنا ان الاتجاهين ضروريان على أية حال وبتوازن شديد ، لأن أحد أبرز أهداف الثقافة هو تحقيق التأثير والاتصال الجماهيري . . . . (بالطبع دون أن تفقد هدف الفن) .

وعندما تحدثت في الدراسة المنوه عنها عن مجموعات زكريا تامر الثلاث : « صهيل الجواد الأبيض » ١٩٦٠ ، « ربيع في الرماد » ١٩٦٣ ، « الرعد » ١٩٧٠ ، قلت أنه أبرز

(١) رياض عصمت : « الاتجاهات الادبية لفن القصة القصيرة السورية » مجلة المعرفة ، العدد ١٠٨ .

مثال لنضوج المدرسة التعبيرية ، وانه كتب القصة الحديثة قبل عشر سنوات على الأقل من ترسخها بحيث مهد وبشر بظهورها وكان من أوائل روادها . كما قلت ان قصصه اتسمت « بالحيوية والعفوية والمعاناة الحقيقية . . اتسمت بمزيج من البراءة والجنون » . وزكريا لكل الأسباب التي ذكرت كان مثالاً للصراع بين الاتجاهين في حياته الفنية ، فبين فترة وأخرى كان أحد الاتجاهين منتصراً ، وكانت أقصى درجات التوفيق الفني لديه هي في حسن الاستفادة والمزج بينهما .

كما نعتقد أن التأثر بالقصة الأجنبية انعكس في مجموعات زكريا الأولى أكثر منه في الأخيرة ، بل ان عديداً من قصصه اللاحقة محاولة لتأصيل القصة دون أن تفقد التحامها بالواقع ومعاصرتها الشديدة . ان زكريا لم يكتب عن « يوتوبيا » خيالية ، ولكن بداياته كانت أكثر عمومية وغربة وتقليداً من قصصه بعدئذ ، فقد ازداد مع الأيام بساطة وكثافة وتركيزاً وقوة في التعبير . ولكن أساس المقارنة هو أن قصة زكريا تامر تظل تدور غالباً في إطار « القصة — اللوحة » ، أي أن عناصر تشكيلية تلونها بتناسق واتقان ، فتجعل لها إيقاع الموسيقى والرسم وإذا وضعنا بعين الاعتبار اتجاهات الكتاب الأجانب نحو تطويع اللغة القصصية وتحميلها أبعاد اللون والموسيقا ، وتذكرنا اتجاه بعضهم أيضاً نحو استلهام عالم الحلم واللا شعور — الذي ينقلنا فنياً إلى أقصى حدود التعبيرية ويصل بنا أحياناً نحو السيريالية — أدركنا مدى التشابه بين تجربة زكريا تامر الفنية في أحدافها وبين تجارب الأدب الأوروبي الحديث ، رغم تأكيدنا من ناحية أخرى على تفرده الخاص في دوافع الرؤيا ورسم الشخصية القصصية مستمداً ملامحها من الواقع البيئي بإتقان .

لقد كانت هموم زكريا تامر الأولى — خصوصاً في « صهيل الجواد الأبيض » — عامة وعالمية الطابع ، بحيث يمكن أن تعبر عن أي مكان وأي انسان ، حتى لتختلط الأمور فيما لو ترجمت إلى لغة أجنبية ، فلا تميز هويتها السورية أو العربية . ولكن هذا لم يحجب المحاولة تلو المحاولة لتأصيل القصة السورية في شكل معاصر حي . وقد برز هذا في مجموعته الأخيرة « دمشق الحرائق » ، وتوضح الصراع الطويل بين التراث والحداثة ، اللذي تركز أخيراً في قصص متينة ومكثفة وأصيلة ، قصص تعبر عن هموم اجتماعية واقعية نابعة من هذه الأرض ومن هذا العصر ، ولكنها تمتد عبر حدود الإقليمية إلى التعبير عن أزمة الإنسان ككل .

لقد عرف زكريا دمشق حق المعرفة ، فأصبحت على صدره وردة وفي قلبه روحاً ، أصبح يشمها عطراً فواحاً ، لكنها كلما أتى الليل حلت عليه كابوساً مريراً . دمشق ليست

المدينة فقط ، بل رمز للوطن . إنها الحب والعذاب ، إنها العطاء والحرمان ، إنها الولادة والقبر . وعالم زكريا تامر الذي يبدو مهدداً بالتكرار والعقم والإقليمية عالم واسع جداً لأنه ليس تصويراً للسطح ، وإنما غوص في العمق بنفس طويل طويل . دمشق ليست حدوداً لأبطاله ، إنما هي مولد لأحلام مهم التي قد تصل أقصى آفاق العالم . إنهم أحياء فيها وخارجها ، إنهم من ماضيها وحاضرها ، إنهم تاريخها ومستقبلها ، إنهم — بل نحن — هي ذاتها ، لأن دمشق ليست بيوت الحجارة والطين وليست العمارات وليست الحدائق والأشجار والبساتين ، دمشق هي ما يحوي كل ذلك . . هي الإنسان ، والإنسان كان دائماً موضوعاً أساسياً لزكريا بحزنه وغربته وحرمانه وقهره وأحلامه ، ودمشق كانت تحوي كل ذلك . . تحوي الأسوار والزنزانات وهراوات الشرطة والحب المهدد دائماً بالمخاطر ، ولكنها أيضاً تحوي سحابة من الأحلام والآمال تحلق فوق أسوارها وفوق خوفها وفوق استغاثاتها ، تحاول قهر المستحيل . — صحيح أن دمشق كما يراها زكريا تامر — هي موت الأحلام الشابة والقيم الخيرة ، ولكن شيئاً فيها يناضل ببطولة تراجيدية نادرة من أجل البراءة والشجاعة والحرية والحب وشرف الإنسان .

وإذا كنا قد أشرنا إلى الركائز الثلاثة الرئيسية في مجموعة قصص زكريا تامر « دمشق الحرائق » وهي : ● أسطورة الواقع (الرؤية الفنية الفانتازية له) .

- استلهام التراث والصراع بينه وبين التأثر المستورد .
- تجربة اللغة .
- تصوير الشخصيات .

فإننا بحاجة إلى التفصيل في هذه النقاط كل على حدة ، وذلك على ضوء تجربة الكاتب في قصص المجموعة .

أسطرة الواقع :

من ظواهر الأدب التي لم تلفت سوى انتباه كبار الكتاب ممن مارسوا النقد والشعر في آن واحد في عصرنا مثل (ت. س. اليوت — ويليم بتلرييتش — برتولد برخت) على اختلاف مذاهبهم وطبقاتهم ، ان الاسطورة القديمة التي وجدت في أعمال العمالقة الإغريق ظلت خالدة عبر العصور ومتجددة على الدوام في شمول وتعدد في التفسير . من هنا انطلق هؤلاء الكتاب لصياغة أساطير جديدة ، مستلهمين التراث وروح العصر في آن واحد . لقد كان بعضهم

يبحر باحثاً عن جوهر الدراما (ابسن في مسرحيته « بيرجنت ») ، وآخرون عن جوهر الشعر (اليوت في « الأرض الخراب ») ، وبعضهم عن الحكاية (برخت في « الإنسان الطيب ») . ولدينا أمثلة عديدة أخرى . لعل في بعضها تفسير لمعظم أعمال الأدب والفن الحديث . فمن بيكاسو إلى فرانز كافكا ، ومن فاغنر إلى دورنمات كان الفن والأدب محاولة لإيجاد معادل موضوعي للأسطورة على أرض الواقع (« علماء الطبيعة » لدورنمات) ، أو للواقع في مجاهل الأسطورة (« الحداد يليق بالكترا » لأونيل) (« الطروداديات » و « الذباب » لسارتر) . بل حتى أعمال المسرح السياسي دارت في هذا المحور إلى حد أننا نكتشف جواً أشبه بالسيريالية في مسرحية بيتر فايس « مارا - صاد » وشيئاً أشبه بالحكاية الشعبية في « الغول » .

إن الحديث عن الواقع السياسي والاجتماعي الراهن كثيراً ما ينزلق إلى فوتوغرافية مبالغة أو إلى مباشرة مغيظة عندما يتخلى عن الشكل الفني . لذا فليس ضرورياً أن تقف دونه الزنزانات السياسية كي يلجأ إلى الرمز كما في « رحلات جاليفر » أو في « كليلة ودمنة » ، وإن كان هذا شائعاً ، بل ان الفن هو أحد دوافع لجوئه إلى أسطورة الواقع . وفي قصص زكريا تامر سنرى عبر عديد من الأمثلة تبدأ من استلهام أساطير الغرب ، ثم تنتقل إلى أساطير الشرق ، ثم إلى خلق أسطورتها عبر الرؤيا الكابوسية للعالم ، سنرى هذا الإلحاح الفني الرائد على هذه النقلة . من النوع الأول نجد قصة « أقبل اليوم السابع » و « حقل البنفسج » ، ومن النوع الثاني قصة « العائلة » و « حارة السعدي » ، ومن الثالث « رحيل إلى البحر » و « الأرض لنا . . وللطيور السماء » ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

في هذه القصة الأخيرة لا يرسم لنا زكريا عالماً من الأسطورة الحقيقية ، وإنما يبني من رموز ذهنية معينة مقولة سياسية يريدها ، وهي أضعف وسائل أسطرة الواقع وأكثرها انقياداً إلى الافتعال وإلى مباشرة فنية لا تختلف كثيراً عن المباشرة الواقعية . لكن المعادلة هنا تبدو ساذجة وفجة ، بل يكاد افتعال الشكل الفني يكشف عن إقليمية ضيقة ، الأمر الذي تنفيه باقي قصص الكاتب . وإذا كانت أسطرة الواقع عند زكريا بادرة طيبة فانها لا شك تسقط أحياناً في بعض العيوب ، كالافتعال ، والنهايات المبتورة . وفي قصة أخرى هي « النار والماء » نجد حيرة فنية بين واقعية صرفة وبين نهاية سيريالية مبتورة ناتجة عن رغبة الكاتب الداخلية في أسطرة الواقع . فبعد سرد هادىء وواقعي لقاء حبيبين من حارة شعبية وتعرضهما لمضايقات من بعض الشبان في الشارع ، ينهي زكريا قصته فجأة بضربة مفاجئة ، رغم أنها تحمل سمات وخلفية أدب زكريا القديم من شعور طبقي ومن تهديد للمادة الحضارية على الإنسان : « عندئذ

انشقت الأرض وابتلع جوفها فواز وإلهام ، ولم يبق على سطحها سوى المباني الفخمة وسكانها » . (١)

في هذه القصة كما في قصص أخرى من المجموعة يبرز أمامنا عيب النهاية المبتورة التي لا تحمل سمات ما تقدم . وهي قائمة باختلافات متفاوتة في عديد من القصص مثل : « الحب » ، « الراية السوداء » ، « موت الشعر الأسود » ، « الشنفرى » وغيرها . . . وهي قصص تنتهي بمقولة من زكريا وليس بفعل من أبطاله أو على الأقل بصوت يملكونه بحرية .

يبدو من التعسف أن نقسم قصص زكريا إلى غايات فنية محددة ، ولكن مهمة النقد التحليلية لا تترك أمامنا مجالا للاختيار ، وأعين تماماً إلى أن كل قصة من قصص الكاتب تحوي عديداً من الظواهر المشار إليها بل وعديداً من المضامين التي جزأناها في آن واحد ، ومع ذلك فإن غلبة موضوع ما أو اتجاه شكلي ما ، يساعدنا على الدخول إلى رحابها بشكل عام وفهمها فهماً أدق وأعمق . ولعل هذا يبدو أكثر ما يبدو في قصته الطويلة (٦٢ صفحة) : « رحيل إلى البحر » .

« . . ولقد رجعت السنونات إلى البستان وبكت لما وجدت أعشاشها القديمة متهدمة . . » .

« ربما جف البحر ، وقد تكون المياه المالحة تحت السجن في الحفر الضخمة فهربت وتحولت إلى غيوم بيضاء متشردة عبر الفضاء الأزرق . » (٢) .

في رحيل البحر يختلط عالم زكريا ، فمن جوع مزمن الحب الى قبائل البدو الهمجية الى تعذيب المخابرات لبطل القصة بتهمة قتل الله ، الى اغتصاب فتيات قاصرات في برودالموت في القبر . كل هذا تحويه القصة المدهشة التي تغوص بنا في اعماق سيريالية مفزعة يتجسد من خلاها حرمان الانسان ورعبه الذي يقوده الى تدمير الجمال وتدمير ذاته في آن واحد والى تلاشي كل مايملك من قيم .

ان الشكل الفني هنا – على تعقيد الموضوع – ينساب ببساطة رجل يتحدث ، لينقلنا بسهولة من جو لآخر ومن رحاب الاسطورة الى ارض الواقع او بالعكس ، وأحياناً تمتزج أسطورة الواقع ببناء شعبي مستمد من الحكاية ومن الف ليلة وليلة ، تساعده على ذلك لغة

(١) ص ٢٨٥ ، « رحيل الى البحر »

(٢) ص ٢٦٥ ، « النار والماء »

سلسة، شعرية ، متدفقة كالتيار ، لغة ليست مصنعة بآلات ضخ الكلمات وانما جارية كتيار الماء .

البحث عن شكل أصيل :

عبر التراث الشعبي العربي تتحقق محاولة جادة وأصيلة لبناء قصة عربية . نحن نعرف ان تيارات القصة الاوربية – ككل نتاج الحضارة المتقدمة – لا تقاوم ؛ فهي ليست من مستوردات الموضة وانما هي التعبير الصحيح عن تجربة الانسان ومعاناته بأفضل الصيغ وأكثرها اتصالا بالموضوع . ولكن مما لاشك فيه ايضاً أن تراث الشعوب واتصال هذاالتراث بالبيئة المعاصرة وبالواقع الاجتماعي يجعلان لقضية الشكل الفني في القصة مكاسب رائدةوميزة تغنيها . ان اهم المكاسب هي : ١) الرمز ٢ (الحبكة .

زكريا تامر بدأ يكتب في معزل عن التراث ، لذلك كانت رموزه غامضة الى حد الابهام ، وصوره رغم تعبيرها عن أزمة يعيشها الكاتب كانت صورا عامة بلا هوية ، وحبكة قصصه الاولى على شاعريتها وجمالها تقترب في كثير من الاحيان من حبكة الخاطرة وتعتمد على روح السرد اعتمادا كبيراً .

لكن زكريا مالبث أن أصبح ثابت القدم يبني واقعاً فيسقط هذا الواقع في ظل الرمز ، أو العكس . ولن نغرق في دراسة الرمز في قصة زكريا تامر ، لأن ذلك يقودنا إلى متاهات تجريدية قد تحجب صدق الاحساس لدى الكاتب وحرارة الرؤيا لديه . مع هذا تبدو قصة كالبستان مثلا ، في تحليلها الرمزي ، قصة دمشق المرمز لها بفتاة ، البستان هو غوطتها ، وكيف تسقط مغتصبة ثم ذبيحة وحبيبها عاجز عن الدفاع عنها . وهو مرة أخرى يحمل المسؤولية العالم القديم المتمثل في أعراف بالية ومكاكين جاهلة ورجال سكارى يكرهون الثقافة ويحبون القتل والتدمير . وكثيرة هي القصص التي ننتقل فيها من حدث الواقع إلى آفاق الرمز منها : « الراية السوداء » « الطائر » « الا عدام » » وغيرها .

وزكريا تامر كثيراً ما اتهم بالاقتباس من كتاب آخرين ومن قصص أجنبية، وسأضيف إلى ذلك نماذج من اقتباساته ، فقصة « البستان » تشبه شبهاً عجيباً قصة الكاتب السوفيتي اندرييف ، ولكن زكريا رغم ذلك استطاع أن يربطها بعالمنا وأن يجعل زمانها ومكانها يهزنا ويبعث فينا صدمة الواقع ورؤيا الرمز ، وأن يعطيها بذلك طابعاً من الجدة .

وقصة « الارض لنا . . والطيور السماء » تشبه في منطقها ومقولتها مسرحية « حفلة سمر » لسعد الله ونوس ، ولكن المعالجة أيضاً تختلف . وقصة « حقل البنفسج » تستخدم صورة ابليس ملكرة ايانا بفاوست ، ولكنها لاتخرج عن رؤى الكاتب .

كل هذه « السرقات » ليست سرقات بالمعنى الحقيقي للكلمة ، لانها لا تبدو مقحمة على النهج القصصي للكاتب ، بل تبدو منسجمة معه ، وبالتالي لابد لنا أن نذكر بأن مواضيع الادب القصصي وأساطير العالم كثيراً ماتتشابه ، ولكن المهم هو مدى ملاءمتها ومدى تحميلها لموضوعات العصر بأسلوب جديد .

ومع ذلك فهي استعارات ناتجة اما عن تأثر مباشر أو عن توارد في الخواطر أو توافق في الواقع القائم . اننا نلمح في عديد من قصص زكريا بناء الحكاية العربية القديمة التي يقودك عبر دهاليز شيقة دون أن ترى الى اين أنت ذاهب ، ودون أن تملك ارادة التوقف . سرد عجيب لاتأخذ معه أنفاسك وأنت تكتشف مجاهله في كل لحظة . هذا البنيان الفني للحبكة القصصية ظهر بشكل بارز في قصص «دمشق الحرائق» بالذات ، وتجلى في قصص : « رحيل الى البحر » ، « موت الشعر الاسود » ، « الحفرة » ، « شمس للصغار » ، « وحارة السعدي» بشكل خاص .

ان استعارات زكريا القصصية تظهر في أضعف قصصه ، ولاندري السر في هذا : هل هو لان اتفاقها مع مايريد قوله يبقى ذهنياً محضاً ؟ أم لان تدفق احساسه لا يأتي كاملا الا عندما ينبع من الداخل ويتجه الى مصبه الحقيقي ، دون سدود أو روافد اصطناعية ؟ . .

في قصة « الحفرة » – احدى قصص المجموعة البارزة – عودة الى قصص الاشباح الشعبية ، وزكريا يدمج جو الاسطورة بمعطيات الواقع . نحن في عالم من الحلم ، تتكشف أمامنا أستار العقل الباطن بحطمة تسلسل الزمن في ذاكرة رجل عجوز . الأولياء في الحكايا العربية الشعبية يرتدون ثياباً خضراء ، كذلك يرتدي الرجل في حلم العجوز وهو يقوده عبر الحارات ليرى من غير تسلسل طفلة اسمها نوال ، ثم يسمع ضحكة امرأة ، ثم يشاهد تابوتاً فيه امرأة ملطخة بالدم اسمها نوال أيضاً تنهض لتتّهمه بقتلها . وشيئاً فشيئاً ننتقل من غابات الحلم المظلمة الى اشراقة الواقع عندما تبرز خلفيات الحدث القصصي وتلقي عن كاهلها أغطية العقدة : فالرجل العجوز اغتصبها ذات يوم ما دفع أخاها لقتلها ، لكن الرؤيا الكابوسية تصل هنا أقصى عنفها وأثارتها :

« ثم العجوز أن يقول لها بصوت مرتجف أنه أحرق القطط والغيوم وأشجار الليمون وانه كتب اسمها على كل جدران البيوت مناديا بضراعة نسياناً لم يأت ، ولكن رغبة ذليلة في البكاء خنقت صوته ، فاندفع نحو نوال واحتضنها بين ذراعيه الهزيلتين ، وألصق فمه بجرح عنقها ، فتدفق الدم الى فمه منساباً الى معدته ، فترنح يغمره وهن حاد مؤلم ، غير أنه ظل متشبثاً بنوال التي انقض عليها شاب يحمل سكينا ، ولف شعرها الطويل حول رسغه ، وانهال عليها طعناً بسكينه بينما كانت تغمغم بصوت خفيض مسترسل : « أخي . . أخي... »(١)

في هذا المقطع تتلخص كل أبعاد القصة وقد تكاملت في مملكة الحلم ، مصورة كل مذابح الشرق وشعور الذنب الذي يسيطر على الانسان فيه . ولكن روح الحكاية الخيالية تستمر حين يعود العجوز الى بيته فترى أهله يرتدون السواد ويبكون ، فيدخل غرفته فاذا بعجوز مستلق ميتا على سريره ، واذا بالعجوز هو نفسه يحاول الهرب ولكن الايدي تمسك به وتضعه في تابوت ثم تسجي التابوت في حفرة ، فيطلق صخر صرخة مديدة ينادي فيها امرأة مذبوحة العنـــــق .

ويصل التعلق بأشكال التراث الشعبي بزكريا حدا يستعير فيه شخصية الحكواتي في قصته « حسن ملكا » من قصص « حارة السعدي » حيث يقص أبو مصطفى على الاولاد حكاية ، ولكن الحكاية تتقلب انقلاب العصر ، فحسن الذي غادر بيته هرباً من الجوع والفقر وطلباً للمغامرة يقبض عليه ثم يقطع رأسه . وهكذا عبر أسلوب الحكاية يجد زكريا المضمون ليصل الى حكمة تقريرية معاصرة ومحلية تقول على لسان الراوي : « أقسموا يا أولاد ألا تتركوا بلدكم » .

وفي مقطع آخر من القصة الثلاثية المشار اليها هو « موت احدهم » يظهر شبح محمود حاتم بعد موته عازماً ليطوف في بيته القديم مطلقاً صراخاً أجش مفعما بالكآبة وتواقاً الى الحدائق الخضراء والنجوم والنساء . « (١) محمود حاتم الذي كانت حياته رمزاً للحرمان والكبت والوحدة ، يطل علينا بصراخه المحزون من مملكة الموت ، ليرثي مملكة الحياة التي لم ير منها سوى الظلال والجدران الخانقة لجو شرقي بائس فقير .

(١) ص ١٥٨ ، « الحفرة » .

(١) ص ١٧٢ ، « حارة السعدي »

لقد استطاع تراث « الف ليلة وليلة » ، وأساطير الجن والاولياء ، وحكايا الجدات العجائز على وهج مصباح الكاز ، واستطاعت البيوت الشامية العتيقة والحارات الشعبية الضيقة ، استطاع كل ذلك أن يعيش في رؤيا الكاتب المعاصرة عبر استخدامات شتّى تارة لاسلوب السرد ، وتارة للا ثارة ، مرة كحلم بالواقع ، ومرة كواقع للحلم ، فكسب بذلك تقنية برئها الانسان في بلا دنا من سنين طفولته لتصبح ادمانا ، وشعورا متفجرا من ارهاصات البيئة على أعماق النفس الانسانية ، يتجلى الكشف عبر قراءة رؤى الفنان عن هذا الواقع وعن تلك الخرافات المشوقة .

تجربة اللغة :

لغة زكريا تامر القصصية لغة متميزة وفريدة فرادة قصصه . تشبيهاته تبدو حارة ، شعرية الطابع وموحية ، واللغة لهذا تنقل الافكار الى صور حسية تصل بالمعنى الى مستوى الرمز الشفاف ، الذي يعبر من خلال الشكل عن المضمون كله ، وهذه الاخيرة نقطة لها جدارتها في عالم الكتابة. وتبتعد لغة زكريا تامر قدر الامكان عن التعقيد واصطناع الصور البيانية ، منسابة انسياباً عذباً آخاذاً ، يأخذ بالانفاس ، ومجامع القلوب ، وينقل الينا احساس الكاتب بالعالم في صور تجسد الحلم بحيث توازي تجسد الواقع عنده وتجعل للاثنين بعداً منسجما ، في اطار من واقع الفن . لننظر في هذا المقطع من قصته « رحيل الى البحر » :

« أين البنفسج الحالم بنهدين هاربين من حريق شمس ؟ لن ينبت البنفسج في الحدائق رائحة العشب الذاوي يأس التراب . الحقول ميتة السنابل . فم الميت بلا مدية . قوارب سوداء في في الشرايين . والعصافير مذبوحة وشجرة الرمان معذبة الفم تنتظر مقدم رجل يهرق دمـــه في ترابها العطشان . أنا أحب القطارات وخصلة الشعر الناعمة على جبهة الفأس الملطخـــة بدم الاشجار .

أقبل رجال ونساء وتعانقوا بغبطة . الاشجار العارية تنمو في أغصانها الاوراق . ياسيوفا باردة أشرقي على الارض الحزينة الوجه . جثوت على ركبتيّ . ياسيدي ياسيدي . أعط دمي ضحكة طفل . أعطني بحراً » (١) .

الا تبدو هذه اللغة للوهلة الاولى شعراً في صيغة النثر ؟ ولكنّ مع ذلك فان لغة زكريا

---

(١) ص ٢٩٢ « رحيل الى البحر » .

تامر تصبح أحياناً لعبة شكلية ، فتحيل احساس الشعر الصادق ، والصورة الموحية الى افتعال بياني ، ويضيع منها شعور الانسان . . بينا تخدم مضمون القصة ببساطة ورهافة حس ، كما في مطلع قصته « البستان » :

« كانت سميحة في الايام القديمة سمكة تحيا في البحار ثم تحولت فيا بعد الى قطرة ماء في غيمة ، ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست أمرأة جميلة » (٢) .

وتتجمع صورة رمز المرأة في كلمتين « فها وطني » ، «عندئذ تصبح سميحة هي الوطن بأبسط وأجمل الصور .

ومع ذلك ففي أحيان أخرى نادرة يقوده البحث عن معاصرة الواقع الاجتماعي الشعبي في قصص رمزية الطابع الى هبوط لغته دون مبرر الى عامية لا ضرورة لها :

« ومين باس يدك وطلب منك التكلم ؟ » (٣) .

« وتمشي مرفوعة الانف كأنها تشم دائماً رائحة كريهة » (٤) .

ويتحدث الدكتور حسام الخطيب عن لغة فيز كريا تامر قائلا في تعليقه على قصة « وجه القمر » : « والجمل ايضاً تعكس حركة القصة ، فهي في البداية عادية الطول والسرعة ، تنساب بيسر وسهولة ، ثم تقصر وتتوالى مسرعة مع تطور الحركة الشعورية في أعماق سميحة . ويعتمد الكاتب كلية على الجمل الفعلية القصيرة التي تبدأ بفعل ماض ثم تتدرج بايقاع مسارع . هذه الجمل وان كانت تعتمد الزمن الماضي ، فذلك من زاوية نحوية لا أكثر ، اذ أن لها في القصة القوة الحية الفعالة للزمن الحاضر ، وهذا مايقتضيه بالضبط أسلوب القصة القصيرة » (٥) .

وأحب أن أضيف أن هذه البراعة اللغوية ليست وريثة وعي ثقافة بقدر ماهي انسجام حي بين الشكل والمضمون إنها تتميز بقدرة إيحائية تنقل المعنى من خلال المبنى .

---

(٢) ص ٩ ، « البستان » .

(٣) ص ١٢ ، « البستان » .

(٤) ص ١٢٤ ، « الراية السوداء » .

(٥) د . حسام الخطيب ، من تعليق كتبه بالانكليزية ونشره مع ترجمة لقصة « وجه القمر » في مجلة « الادب العربي » التي تصدر عن جامعة كمبريدج (العدد ٢ سنة ١٩٧٢) . ترجم التعليق ونشر في المعرفة (عدد ١٣٥) .

تصوير الشخصيات :

كثيراً ما اتهم زكريا بأنه الكاتب ذو البطل الواحد المتكرر في كل قصصه منذ بداياته وحتى الان . ولكننا من خلال استعراض بسيط لبعض شخصيات «دمشق الحرائق» نكتشف ان الامر ليس كذلك تماماً . ان كل مجموعة من القصص تشترك بأحاسيس عامة يتميز بها بطلها أو شخصياتها ، فمثلا نجد النماذج تتشابه في «البستان» ، «الحب» ، «النار والماء» ، ونجدها تتشابه مرة أخرى في «البدوي» ، «الشنفرى» ، «رحيل الى البحر» ، ومرة ثالثة في «الليل» ، «امرأة وحيدة» ، «الرغيف اليابس» ، ومرة رابعة في «الطفل النائم» ، «الاعدام» ، «الشجرة الخضراء» ، ومرات ومرات نجد مجموعة من القصص تتشابه ملامح شخصيتها الرئيسية ، ولكنها لاتتكرر تماماً في أكثر من قصص لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة . ان وصمة احادية الشخصية لاتصيب زكريا تماما ، ولاتمس في تصوير الشخصيات اما بواقعها الانساني الحي ، أو بقدرتها على توصيل الفكرة التي يريد . وهو يعالجها ضمن مواصفات الواقع باتقان شديد . ولكن التهمة الحقيقية هي أن زكريا يشفي باستمرار أحاسيسه الخاصة على شخصياته ، خصوصاً في قصصه الجديدة ، فتجدها صدى لأفكاره ووسيلة من وسائل تعبيره ، فتفقد بالتالي شيئاً من حريتها واقناعها وانسانيتها .

وبذلك يشترك أبطاله في قاسم مشترك غير موضوعي يلاحقهم باستمرار هو الاحساس المشترك تجاه العالم ، رغم تنوع وتباين ملامحهم كشخصيات . أبطال زكريا عانوا من الجوع والفقر «الرغيف اليابس» ، ومن الاحساس بالظلم الحقيقي الطبقي «الشنفرى» ، ومن الحرمان الجنسي «وجه القمر» ، «الليل» ، ومن الخوف من الشرطة «رحيل الى البحر» ، ومن الاغتراب «البدوي» ، ومن سكاكين الجهل وهي تنحر الحب «موت الشعر الاسود» ، «البستان» ، أو تقتل الثقافة والحضارة «الراية السوداء» «الخراف» .

ولكن قدرة التشخيص عند الكاتب لا تصل أقصى ذروتها عندما تنفصل أهداف كل شخصية أو تنحصر في هدف نفسي واحد ، بل عندما تتداخل وتندمج همومها ومعاناتها في كل واحد ، وهو مايتحقق في قصص قليلة من أروع وأمتن ماكتب زكريا ، ومن أصدق قصصه في الرؤيا : «رحيل الى البحر» التي تحدثنا عنها في معرض آخر و «وجه القمر» و «البدوي» وبالتأكيد بدرجة أقل في قصص أخرى متوسطة مثل «الشنفرى» .

في قصة «وجه القمر» يتواتر ايقاع منتظم . انه صوت ضربات فأس الحطاب وهي تهوي على شجرة الليمون التي رافقت طفولة سميحة ، وعبر هذا الايقاع تتكشف لنا صور

من ذكريات سميحة لقد زوجت صغيرة بعد أن ربيت على الخوف من الجنس ، واذا بها تجد نفسها بين ذراعي كهل كبير السن ونصائح النساء تحاصرها حول كيفية ارضاء زوجها وكانت النتيجة أن طلقت منه لتعود الى بيت أبيها المحافظ طفلة في جسد امرأة ، مازالت تحلم بأريج الاشجار وفارس الاحلام . وتتوالى ضربات الفأس ترافقها صرخات معتوه يلاحقه صبية الحي ، وشيئاً فشيئاً تكتشف سميحة نفسها وتنفتح ذكرياتها الداخلية (على طريقة فرويد العلاجية) فاذا بها تتخلص من وطأة الكبت وتنهار مع انهيار شجرة الليمون طفولتها وعقدهاالجنسيةلتعودامرأة تحلم حلماً طبيعياً لاتشوبه الكوابيس ولاأحاسيسالذنب المضطربة . وكما يقول الدكتور حسام الخطيب عن ضربات الفأس : « ان هذه الضربات انما تجتث في الحقيقة الولاء المتأصل الذي كان يخضع الفتاة لعبودية أبيها » . كما يتحدث عن سر تأثرها بصرخات المعتوه قائلا : « فصرخاته صرخات ذكر خالصة ، بمعنى انهالاتخضع للعقل أو المجتمع ، أي لكوابح الجنس » . وبتحررها تصبح قادرة على مواجهة ضوءالقمر الذي يرمز لامسيات الحب الطبيعي .

وفي حديث مع القاص ابراهيم الخليل طرح أمامي تفسيراً طريفاً لتكتيك هذه القصة ، فقد حللها من وجهة نظر فيزيائية منطلقاً من نظرية تقول ان الايقاع المتواتر المنظم ينتج قوة خارقة يمكن أن تحطم الاشياء (كما حدث في اثناء عبور نظامي لمجموعة من الجنودالفرنسيين لاحد الجسور ، اذ ان تواتر ايقاع ضربات ارجلهم أدى الى انهيار الجسر) . وهناتؤدي الايقاعات المنتظمة بتوافق مع بعضها : ضربات الفأس مع صياح المعتوه الى تحطيم عالم سميحة القديم .

وبالتأكيد فان زكريا لا علاقة له بهذا ، وانما جاء النقد ليحلل لا شعور الكاتب من خلال عمله الفني ، ويضفي عليه أبعاداً جديدة ، قد تكون المفتاح الشكلي له . وقدذكرت هذا التفسير الفيزيائي لأثبت كم يتفق عالم زكريا الفطري عن احكام لا يلمسها بوعيه تماما وانما يعبر عنها بشكل مدهش لحظة الابداع .

ولكن أفضل تصوير للشخصية ولعالم زكريا تامر المضطرب يتمثل في شخصية «البدوي».

« واستيقظ بدوي في أعماق يوسف ، بدوي جلف مشعث الشعر ، يملك خنجراً مقوس النصل ، ويملك خيمة في صحراء مجدبة ، ولا يملك امرأة ، وهاهو الان ينحدرالى المدن تقوده رغبة هوجاء في بيع عينيه لأجل ضحكة امرأة » (١) .

(١) ص ٢٢٥ : « البدوي » .

ويوسف هو مثال نموذجي للبطل التامري ، فهو عامل بسيط في معمل يسكن قبو منزل أسرة ثرية ، بعد أن هجر بيته . ومن الصعب أن ننظر الى شخصية يوسف من منظور واحد . فن وجهة نظر الماركسية ، تبدو أزمته أزمة اضطهاد طبقي ، فبينما يرقد هو في القبوالعفن..« كانت سميرة خارج القبو واقفة على سطح الارض بثبات وثقة ، مغمورة بالشمس . . » وسميرة هي ابنة اصحاب الدار الاغنياء . أما وجه صاحب المعمل فمصنوع من « حديدوغبار وزيت » ، وهو رجل بدأ بدكان صغيرة ثم صار له معمل ، فاضمحلت ضحكته ، وابتدأ يؤمن ان الناس أردياء يحبون الكسل . انه صورة من والد سميرة التي يشتهيها .

ولكننا من منظور التحليل النفسي للشخصية نجد لها ابعادا اخرى أكثر اتساعاً . ففي حياة يوسف ثلاث نساء : فطمة وسميرة وليلى : الاولى هي زوجة أخيه التي كان يشتهيها محطماكل « تابو » أخلاقي أسري ، والثانية هي ابنة صاحب الدار الغنية التي يحبها ويدرك تماماستحالة الزواج منها ، والثالثة فتاة لا يعرفها رآها مسجاة في تابوت وأهلها وحبيبها يبكونها . لقد ماتت مثله بلا حب قبل الاوان .

الفتيات الثلاث يطللن في حياته وتتشابك صورهن . فهل هو مريض جنسي يحلم بمضاجعة الموسى ؟ . أم هو يعاني شعوراً من بالذنب على تفكيره بزوجة أخيه مما يأزم حياته ويدفع به الى الوحدة والغربة ؟ تتشابك أبعاد شخصية بطلنا ، كما تتشابك رؤاه بين الحلم والحقيقة، هذا الحلم الذي يتجلى في قصص « الشنفرى » ، « الطفل النائم » ، « امرأة وحيدة » ، وغيرها .

لابد لنا اذن ان نبدأ بالقصة منذ البداية حسب المنهج التحليلي الذي اعتدناه ، وهو محاولة لقراءة القصة عبر النص نفسه . لننظر كيف يقدم زكريا لنا العلاقة بين انسانمتهور وبين صورة البدوي في أعماقه :

« وأحس أنه متعب واهن القوى ، فعاد الى الاستلقاء على السرير بينما هو يقول لنفسه : (ماذا سأخسر لو تحولت الى كلب) وكان تمثال البدوي مازال على سطح الطاولة ، وكانت العتمة قد بدأت الزحف الى الغرفة ، فازدادت بهجة البدوي الذي عقت الشمس . سيصهل جواده عما قريب ويعدو نحو صحارى دون ظل . وكان البدوي ذا وجه غامض مغلف بشر هرم . وتشاعف حنين يوسف الى الموسيقى . وصعدت موسيقى البدوي وكأنها نداء للسفر الى سبع جزر ضائعة وراء سبعة بحار . ولم يقل البدوي كلمة لانه من خشب ، ولان يوسف لم يغادر المدينة التي ولد فيها ، ولا يعرف كلمات غريبة . اقفرت الارض

وليس فيها غير جياد هزيلة . انهضي ياحزن ، يافتى من ذهب أسود . فلتخفق رايتك . وصعدت الموسيقى أعلى فأعلى ، وتغلغلت عبر العتمة والهواء . وارتعشت حقول خضراء وامتدت ، تتعرج فيها انهار ، وتحول البشر الى اطفال ينصتون لاصوات البحر ، وتداعب الريح خصلات شعرهم بينما ترقب عيونهم أشرعة القوارب تنأى .

وتفاقم حنين البدوي الى المدن الغريبة حيث الصخب يلقي بأنشودة ظافرة . وكان يوسف يعلم انه لن يرحل الى أي مكان ، وسيقضي نهاره في معمل خارج المدينة ، وسيتلطخ بالسواد والزيت والعرق . وسيلمس الحديد البارد . ويخضع للغضب الكامن في أصوات الالات . وستكون عينا صاحب المعمل سوطين قديمين مبتلين بالدم . حلم يوسف مرات عديدة انه القى صاحب المعمل وهو حي في بوتقة ضخمة مليئة بالحديد المصهور . وحلم انه يذبح قطة . وانتشى بتخيله سماع صرخات حيوان يلتقي فجأة بوجه الموت . سأموت في فراشي بشرايين معصم مقطوع . سيتال الدم الى اسفل ويموج بأغنية قرمزية . لن ابصر غراباً يحفر قبراً لغراب آخر سريع . سأحمل جثة أمي حتى موتي . لن يكون لجثتي قبر . » (١) .

لكن بطلنا البدوي كزكريا جائع جوع قرون طويلة للحياة . يوسف حر ومسؤول في الوقت ذاته . انه بطل وجودي يدرك غربته وبؤسه فينقاد الى عالم من الاحلام المحرومة ، يجني قطف ثمار لايستطيع معطاها ، ويقطع في داخله كل الجذور التي تربطه بالبراءة والطفولة في المهد تماما كما يقطع رأس الدمية القماشية التي صاحبته في تلك الايام بسكين حادة .

ان بناء الشخصية لايخضع لمنطق فردي ، فكل تصرفاته يمكن اعادتها الى اللاشعور الجمعي اولا ، ثم الى اللاشعور الفردي ثانياً ، ثم الى العالم البيئي والاقتصادي ثالثاً .

هناك صورة ثابتة في ذهن يوسف – وفي ذهن كثير من أبطال زكريا – هي صورة الاب الظالم سيد العشيرة : « وتخيل والده سلطاناً تركياً ، ثمة عمامة كبيرة على رأسه ، وله لحية سوداء تضفي على وجهه مسحة من الشر الخالد ، وحوله عيون خاشعة . مولاي . وينحني أتباع ويجلبون له أجمل النساء من مختلف أصقاع الارض . سيقولون له : « هذا هو المجرم » ، وسيتكلم السلطان فيقول : « ارموه في البحر . . » هذه الصورة تذكرنا بصورة الطفل الذي يتدثر مرتعشاً وهو يسمع صوت أمه وهي تلهث تحت جسد أبيه ، هذه الصورة من أصول عقدة أوديب تنتقل فتصبح حلما بصدر الام وبكل صدور النساء : البدوي يقول

---

(١) ص ٢٢٨ « البدوي » .

لسميرة : « أريد رؤية صدرك » . وهو يحلم منذ البداية (أيضاً ككثير من أبطال زكريا) بأنه : « سيعلق نهديها بلسانه متذوقاً طعم العرق المالح الممتزج برائحة جسد الانثى الفتي ، وسيكون لنهديها شذى غامض ، وستجتاحه الرغبة الجارفة في الموت لحظة يتلقف فمه حلمة نهدها » . (١) .

إن يوسف يبدو وبإلحاح نتيجة معاصرة لحصار نفسي فيه شعور بالذنب ممتد منذ آلاف السنين ، تماماً كما هي صورة البدوي الممتطي جواداً في أعماقه يهب به اتساع الصحراء .

وتنتقل كراهية الأب وحب الأم لدى يوسف إلى حلم متكرر يشعره دائماً بالذنب ، ألا وهو حلم قتل أخيه ومضاجعة زوجته ، وكلا هما من المحرمات التي بدأت تفور في أعماقه لتكسر سلاسلها . إنه يحلم تارة بمصرع أخيه في حادث سيارة ، وتارة بمحاولة يقوم بها لاغتصاب زوجة أخيه تنتهي بانتحارها . ويلاحق شعور الذنب يوسف ، فيشعر بالحصار يضيق عليه وهو بين رفاقه العمال يبحث معهم عن قدح من العرق وعن امرأة فيركض فجأة هارباً . ترى هل هروبه هو خوف من أن يعجز عن القيام بممارسة الجنس مع أي امرأة ؟. ويتوه يوسف بين الشوارع ودور السينما والمقاهي والمطاعم والسيارات . وهرب وهو يحس أنه مذنب وخائف » . ويشعر بحاجة للمسجد عندما يراه شامخاً وسط المدينة ، لكن صوت الإيمان يظل صامتاً لا يسمع في أعماقه وضجة المدينة تغرق هذا الصمت في لجة ضوضائها . مرة أخرى يهرب . ويكون شاطيء هروبه بيتهم القديم لكنه لا يجرؤ على قرع الباب فيهرب أيضاً ليعود إلى قبوه وإلى أحلامه . إنه يحلم بالأسماك الملونة ، وجواد وسيف وجارية ، وتختلط صورة سميرة وهي نائمة بصورة الميتة المسجاة في تابوتها تحت التراب . ويتخيل صاحب المعمل يأكل القمر . « لقد أضاع بدوي خيمته . وها هو الآن في مدينة جائعة تحت أقدام جبل » . وشيئاً فشيئاً تبدأ الغلالة المسيطرة على نفسه بالانحسار ، ويبدأ يوسف بمواجهة الحقيقة دون إحباط ودون قهر ، فأبوه ليس سلطاناً تركياً لكنه « رجل كهل ، محني الظهر ، خشن اليدين ، وجهه كثير التجاعيد » . وأمه « شاحبة الوجه ، صامتة ، تربط جبينها بمنديل أبيض ، عيناها مخلوقان مهزومان عادا جريحين من مذبحة . » .

لم يعد يوسف محروماً أو مكبوتاً : لقد تطهر عبر دنيا الحلم والتجربة . لقد بدأت القصة من الموت ومرت بتجربة الجنس لتنتهي بالحياة . في بدايتها يقول زكريا : « خيل إليه خلال

(١) ص ٢١٦ : « البدوي » .

لحظات أن قبره ليس إلا قبراً . » وينتقل مباشرة إلى ظهور سميرة وهي تقطف الياسمين بشعرها الأسود ولحم فخذيها الأبيض . إن الجنس مهدد دائماً بالحرمان والإحباط بدءاً من والده ، ومروراً بأخيه ، ثم بأهل سميرة الذين كلما قاربها ينادونها ، فاذا بكل الاحباط يتحول إلى خوف وإلى حلم واحد هو أنه سيشتري سيفاً محدودب النصل ، و « سيشتري جواداً وعباءة ويرتحل إلى الصحراء » . يحلم بالضباع تهاجمه ، ويشعر أنه فاشل حتى في حلمه فيصرخ : « أواه يا أمي لن أملك سيفاً وعباءة وجواداً . » ويغرق في قبره المائل لقبر الميتة الشابة التي تبع نعشها إلى المقبرة صدفة دون أن يعرفها . « الموت يحشو حنجرتي قطناً ويسرق الهواء » . هكذا يشعر يوسف . إنه ليس مريضاً جنسياً بداء مضاجعة الموتى (necrophy) . إن الموت نفسه يحاصره ، ويصبح معادلا موضوعياً لقهره وانفصامه عن جذوره وعقدة الذنب التي تشوه حياته . إن الموت يصبح ببراعة وبمقدرة درامية ليس مجرد نقيض للحياة وإنما خصماً شرساً لها . ويصبح الصراع الطبقي والنفسي للمرور عبر تجربة الجنس صراعاً من أجل الحياة .. وجوعاً لها .

« وهدرت في مسمعه أصوات الآلات . آلات حديدية ناعمة الملمس كلحم امرأة . الميتة وحيدة في حفرتها خامدة . لن تأكل خبزاً أو جبناً . لن تعود إلى بيت ما . لن يؤجرها أب أو أم . لن تحلم . لن تسكر وتترنح . لن يولد الحزن في عينيها . لن تقول : آخ . لن يرتعش فوق فمها حنين إلى ما ليس له اسم ومفقود عبر الأرض الكبيرة . سأفاجأ ببرودة اللحم حين ألمسه وستكون ظلمة القبر كحجر أسود صلد . لن يجسر على رؤية وجهها . وجه صاحب المعمل مرح قاس خبيث . لا أحبه لا أحبه . وجه مصنوع من حديد وغبار وزيت . أعطنا خبزاً ولحم نساء أيها الرب الفولاذي » (١) .

في هذا المقطع تتوضح لنا أبعاد تجربة الموت وكيفية تمثل الواقع عبرها : الآلات الحديدية الباردة وجسد الميتة ووجه صاحب المعمل . ان أمام يوسف باستمرار « تابوت » لا بد أن يمزقه كي يشعر بالحياة . وهو ككل مرة لا يجرؤ . . لا يجرؤ حتى في أحلامه على مضاجعة الميتة (أقصى أنواع المحرمات) أو على اغتيال صاحب المعمل . وتكون آخر صور حلم التطهير الذي وقفنا عنده أنه عندما أفاق من نومه مضطرباً ومسح دموعه « حاول أن يتذكر لماذا كان يبكي أثناء نومه ، فتذكر فقط أنه شاهد أمه ، وعاود النوم . » ولكن سميرة تقطع عليه أحلامه وتأتيه كطيف فائرة بالحيوية والجمال والشباب ، لتسخ جسدها إليه في حنان

(١) ص ٢٤٦ م . « البدوي » .

مشوب بنشوة باهرة . وعبر تجربة الجنس يعود للبدوي حصانه وسيفه ، ويرجع رجلا غامضاً جديداً شرساً . ولكن عندما تغادر سميرة غرفته يتحول حصانه إلى حصان من خشب ، فيترك القبو ويهرع إلى فندق رخيص قذر . وتمتزج مرة أخرى الصور في ذهنه . إنه الآن يمر بأعلى توتر التجربة ، الحياة واسعة بلا حدود وهو فارس بلا حصان « وغرق ثانية في النوم . أقبلت زوج أخيه فاطمة . يداها صغيرتان حانيتان . يدا يوسف كبيرتان مات حلمها بأن تزرعا بنفسجاً في حديقة بيت صغير . عينا فطمة ورد أسود . جسدها أبيض لم يبصره مرة عارياً تحت ضياء الشمس . الملائكة والشيطان في قبر . الديدان تأكل فتاة ميتة لا تقاوم . الملائكة طيور بيضاء ، والشيطان زهرة سوداء » .

ويصل حلم التطهير إلى أقصاه إذ تتكشف الصرخات المكبوتة منذ سنين وتنطلق من عقالها : « الأرض لها سقف واطىء وأربعة جدران صلدة ، والجياد سجينة في غرف مقفلة ، أرضها مغطاة بالتبن ، منكسة الرؤوس ، مكتئبة ، لا تصهل فبراريها اضمحلت وحلت محلها أبنية من أسمنت وحجر وحديد ، وقد مات الرجال الذين كانوا يمتطون صهواتها ويلوحون بشراسة بسيوف ذات نصال محدودبة . لا تحبي اللآلىء . الصيف عربة من شمع ، تحترق بعيداً عن الماء . الموسيقى عصفور مفقود . البحر حديقة زرقاء بلا أشجار . والقوارب سمكة من خشب . أوراق الأشجار نجوم خضراء . لا تحبي اللآلىء . سميرة تطأ الحرير واللآلىء . البدوي يشتغل محنيّ الرأس في معمل . فطمة لا تضحك . أتذكر القبر . لست صديق القمر والليل . أحبك . فطمة لا تضحك . عيناها يدا متسول . يداها تلمسان جبهة يوسف، فيتساقط مطر من ياسمين في دمه . وينتشله غرباء من بئر عميقة . أرسلت قميصي إلى أبي الأعمى » (١) .

هنا يمزج زكريا أسم يوسف بقصة يوسف بن يعقوب فيجعل لقصته بعداً جديداً . يوسف لم يمت ولم تأكله الذئاب ، ذئاب المعمل وذئاب المجتمع والكبت والمال . يوسف ما زال حياً ، ونقياً ، وقوياً ، بحيث أصبح قادراً على مواجهة نفسه . وينهض يوسف من مملكة الموت والكوابيس إلى مملكة الحياة الحقيقية : « وأحس وهو يمشي بين البيوت الطينية أنه يستنشق بعد مرض طويل هواء حقيقياً ممتزجاً بضياء الشمس ، وبدا له الأمس مجرد حلم أسود بـــدده الصباح . » (٢) .

ويعود يوسف إلى بيت اهله حيث ولد ، يقف أمام الباب مرتجفاً ، ويدق الجرس وعندما يأتي السؤال عن القادم يجيب بثقة : « أنا افتحوا » .

(١) ص ٢٠٧ ، « البدوي » .
(٢) ص ٢٥١ ، « البدوي » .

لقد سقط في نهاية القصة شبح الموت وظله على النفس البشرية . . سقطت كل المخاوف والعقد والضعف ، ليرجع يوسف إلى مواجهة الحياة مواجهة جديدة كلها ثقة وتفاؤل كالشمس التي تشرق ذلك الصباح فاردة ضيائها على المدينة .

من الواضح أن بحثنا في « المبنى والمعنى » عند زكريا تامر تضمن ميزات قصته وعيوبها في آن واحد ، وذلك من خلال معالجة الجوانب التقنية لديه . ولكننا نحب أن نشير في ختام البحث إلى نقاط بارزة في قصصه وهي :

• أحياناً تسبق الفكرة الإحساس لديه ، وتتحول الآراء إلى رؤى ، فإذا به يهبط إلى الافتعال والتصنع ، على عكس ما عودتنا قصصه الحسية والفطرية والشاعرية . وهذه الظواهر تمثل بشكل خاص في قصصه الجديدة ، وتندر في القديمة . . وهي تقودنا إلى الحكم بأن زكريا تامر لا يحسن التحليل والتقييم كالمفكرين والنقاد ، لكن إلهامه يقترب من الرسامين والشعراء والموسيقيين .

• كثيراً ما تهدد فطريته المجتمع الإنساني بغربة قاسية ، لتاتجها تلك الرغبة الجهنمية في تدمير العالم وزلزلته ان كان بقنبلة ذرية أو باختراع يقوم به عباس بن فرناس قبل أن يقتل ، أو بالحرب . لكنه لا يدين بايديولوجية معينة ، ولا يملك صورة واضحة للخلاص أو الحقيقة . وليس هذا في حد ذاته عيباً ، بل ربما كان من وجهة نظر حرة ميزة ، لكن هذه الحرية عند زكريا غير متوازنة ، فهي تارة نتاج تأثره بثقافة غربية ، وتارة تبدو موضوعية في رفضها . من خلال الاحساس الإقليمي بالعالم وبالغضب إزاء التضخم السكاني المخرب الذي تتعرض له دمشق وأحلام دمشق وقيم دمشق . ان صرخته الغريبة في « صهيل الجواد الأبيض » : « اتركوا المعامل » ، ودعوته إلى العودة إلى الريف والطبيعة والحياة الزراعية ، والتي تبدو دعوة بلا خلفية فكرية واضحة ، تتحول اليوم إلى صرخة تقول : « ابقوا في الريف . واتركوا المدينة تعيش حياتها الطبيعية » . على كل حال ، ان زكريا ضد التنصل من الأصول ، وهو لم يهجر ولاءه للطبقة الكادحة في المدينة ، ولا لبحثه الشكلي في التراث . إنه يطلب من الآخرين نفس الإخلاص كي لا تتدمر المدينة والريف معاً ، إذ يكفي ذلك الصراع القاتل داخل كل منهما بين القديم والجديد ، بين الحارة والعمارات .

• خلو بعضها من الحدث القصصي ، أو حتى الومضة القصصية : مثل قصص (الشنفرى – النار والماء – شمس للصغار – في الصحراء . . . وغيرها) .

٥ غربة أبطاله تبدو شديدة الاتصال بغربته ، ومشاعرهم كما ذكرنا هي شذرات من مشاعره (وهو سبب تكرار الرؤى وتشابهها) ، اذ أنهم أحياناً لا يملكون وجوداً موضوعياً منفصلا عنه . لذا فبطله دائماً في أعماقه طفل غريب أضاع الحنان ، طفل يبحث عن ثدي أمه أو عن صدر حبيبته . لذا ، أيضاً ، كثيراً ما تتحول الأم أو الحبيبة إلى رمز لدمشق أو للوطن ، وتضيع في عباب الضباب أو تسقط فريسة للاغتصاب والخيانة والقتل . أجل ان زكريا تامر كاتب يائس ، يناضل في ثورة عارمة مدمرة من خلال اليأس لاثبات الإيجاب والتفاؤل عن طريق نفي النفي . إنه لا يصمم ولا يرسم مخططات جاهزة مسبقاً لقصصه ، وإنما يترك عينه الحساسة ترسم بملكة الشعر والإلهام صورة للعالم ، لا يهمه إن كانت هي الحقيقة الخارجية له ، إذ أنه يصنع منها حقيقة داخلية . . حقيقة الفن التي تعبر بأقصى مداها عن عالمنا وعن عصرنا المفزع .

إنه ينبش التاريخ تارة . . يوظف شخصياته في غير أطرها التقليدية . . يدخلها عصرنا . . يحاكمها . . يقتلها . . يرثيها . . إنه يبني لنفسه عالماً من الحلم والأسطورة . إنه يرسم اسكتشات واقعية مدهشة بدقتها . وهو يفعل كل ذلك بنجاح فذ ، لا يملك خلاصاً ولا يدعو لثورة ، لكن عمله طيلة السنوات الممتدة من الخمسينات حتى اليوم هو في الحقيقة الثورة : الثورة في الشكل وفي المضمون . إنه كاتب يرثي الفقراء ويحلم بمجد لم يأت بعد ولن يأتي إلا على أنقاض المؤسسات القائمة في عالم اليوم لتبيع الزيف والخيانة . زكريا تامر سيظلم فيها إذا عومل من خلال الأيديولوجيات والنظم السائدة والأفكار المرتبة . إنه ، كشأن الموسيقيين والرسامين والشعراء ، يكتب بجنون ، وهنا تكمن عفويته وعظمته .

زكريا تامر طفل كبير يلهو بالألوان بعفوية وجمال ، ومتى أقنا على رسمه الحدود والمقاييس فإن العصفور الصغير سيموت داخل أسوار قفصه دون أن يسمع لغنائه أثر ، وستجف الألوان ، وتموت الفراشات ، وينضب الماء ، ويتلاشى أريج الياسمين . دعونا نقرأ زكريا تامر إذن ، تماماً كما يكتب هو ، بجنون . فهو يكتب عن عالمنا .

الرواية الجديدة والواقع

ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان غولدمان

ترجمة وتعليق: بدر الدين عرودكي

تقديم

تشكل الأحاديث الثلاثة – التي نقدم اثنين منها في هذا العدد وسنقدم الثالث في عدد قادم – النصوص الأساسية التي شارك بها كل من ناتالي ساروت وألان روب غرييه ولوسيان غولدمان في حلقة البحث التي دعا إليها هذا الأخير في عام ١٩٦٣ ضمن إطار مركز الأبحاث في علم اجتماع الأدب في جامعة بروكسل الذي كان مديراً له منذ عام ١٩٦١ وحتى وفاته في عام ١٩٧٠ .

وقد اكتسبت هذه النصوص أهمية خاصة على أكثر من مستوى ولأكثر من سبب :

فهي ، أولا ، تؤلف حواراً بين روائيين من أكبر الروائيين في عصرنا من جهة وبين واحد من ألمع علماء اجتماع الإبداع الثقافي في السنوات العشر الأخيرة .

وهي ، ثانياً ، تقترح الحدود التي يمكن ، بل ويجب ، اقامتها بين الإبداع الأدبي من ناحية ، والنقد الأدبي من ناحية ثانية وسوسيولوجيا الأدب من ناحية ثالثة .

وهي ثالثاً ، وخاصة في نص لوسيان غولدمان ، توسع مجال تطبيق الفرضيات الأساسية التي صاغها غولدمان في معالجته – التي كانت استمراراً وتطويراً لمعالجة جورج لوكاتش من قبله في كتابه الأساسي « نظرية الرواية » – لبنية الرواية الغربية من ناحية وللعلاقة بين تاريخ البنية الروائية وتاريخ البنية الاقتصادية في المجتمع الغربي منذ القرن التاسع عشر وحتى النصف الثاني من القرن العشرين ، وذلك لتطبيقها على الرواية الجديدة .

إن هذا التطبيق ، رابعاً ، سيوضح حدود وطبيعة العلاقة بين الرواية الجديدة والواقع من جهة ، وبين ثورة الرواية الجديدة والرواية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر والثورة الروائية في بداية هذا القرن من جهة أخرى ؛ وهي علاقة اتسمت النظرة إليها بطابع الغموض تارة وسوء الفهم والتفسير تارة أخرى (ألم يقتصر بعض كبار النقاد في دراستهم للرواية الجديدة على رؤية انجازاتها الشكلية ، في حين رأى فيها البعض الآخر نقيض الرواية الكلاسيكية ؟) .

إن ترجمتنا التي نقدمها اليوم لهذه النصوص تؤلف جزءاً من محاولتنا التي تعمل على أن تستهدف توضيح مناهج ومفاهيم وفرضيات سوسيولوجيا الإبداع والانتاج الأدبيين ، والتي نأمل أن نستكملها قريباً بشرح البنيوية التكوينية في سوسيولوجيا الأدب ونشر الترجمة التي قنا بها لمعظم نصوص لوسيان غولدمان في هذا الميدان .

١
ناتالي ساروت

طلب إلينا أن نحدثكم هذا المساء عن « الرواية الجديدة » .

لست فيلسوفة ولا عالمة اجتماع . ولن يكون بوسعي أن أعرض لكم وجهة نظر روائي ، وأن أطلعكم على عدة آراء تقوم على أساس من تجربة شخصية .

يتساءل عديد من الناس اليوم ، عما هي ، على وجه الدقة ، هذه الرواية الجديدة . إن أولئك الذين قرأوا كتبنا استطاعوا أن يتبينوا إلى أي حد يختلف كل منا عن الآخر . بيد أنهم يتساءلون عما يمكن أن يكون مشتركاً بيننا جميعاً .

وأرى أن ما نشترك به عبارة عن مفهوم ما عن الأدب ، وأن هذا المفهوم المشترك يعتمد أولاً على فكرة تبدو لي جوهرية ومفادها أن على الأدب ، شأنه شأن كل فن ، أن يكون بحثاً .

أن يكون الأدب بحثاً أمر يبدو واضحاً ، وهو في الواقع ، بالنسبة لي ، من الوضوح بحيث يبدو لي قوله توضيحاً لفكرة عامة وبذلا لجهد لا طائل من ورائه .

ومع ذلك فأن كلمة البحث هذه – وهي كلمة يستخدمها عادة الموسيقيون والرسامون (ولكنهم « محظوظون أكثر منا بكثير) – ما تزال تزعج غالباً كلما استخدمت بصدد الحديث عن الرواية . إن لها طابعاً ادعائياً احتفالياً عنيداً لا يتلاءم والروائي .

ثمة صورة للروائي – وهي الصورة التي يؤثرها النقاد والتي يستثير بها إعجاب القراء معظم الروائيين أنفسهم – صورة الروائي الذي تحركه قوى غامضة ؛ وباعتباره لا يعي نفسه ، فهو لا يعرف إلى أين يمضي ، ويجهل ما يفعل ، ويكتب مثلما يغني العصفور .

ويبدو لي أنه قد آن الأوان التخلي عن هذا الموقف الرومانتيكي . وكم كان موقف هنري جيمس بناء وهو يكتب المقدمات المطولة لقصصه ، وكذلك موقف فرجينيا وولف وهي تعرض أفكارها عن الأدب ، أو موقف مارسيل بروست وهو يشرح جهده الإبداعي من خلال عمله .

إن نسبة الغموض واللاوعي والإبهام في كل جهد إبداعي ، أياً كان هذا الجهد ، من الضخامة بحيث أنه لن يكون من المفيد لنا أن تبقى غامضاً ما يمكن أن يكون واضحاً . ولا بد من قبول بذل كل جهد من أجل شرح ما يمكن شرحه للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الجلاء .

وأعتقد أن ذلك لا يمكن إلا أن يكون مفيداً للقارىء والروائي نفسه في عمله .

سأستخدم إذن هذه الكلمة المشبوهة وغير المقبولة ، كلمة « بحث » .

وانني أصدر في ذلك عن اقتناع تام ؛ فعمل الروائي يقوم على البحث . وهذا البحث ينزع إلى الكشف وإلى إيجاد واقع مجهول .

هنا أيضاً أعرف أنكم ستقاطعونني . وسيقاطعني كذلك الفلاسفة على أثركم ؛ فمن أي واقع تتحدثين ؟ وما الذي تسميه واقعاً ؟ .

قلت لكم إنني لست فيلسوفة ، وسأكون بسبب ذلك حذرة . وسأرفض أن أنتقل إلى ميدانهم . أما على ميداني الخاص بي ، وهو ميدان الروائي ، فإن كلمة الواقع تمثل شيئاً على قدر كاف من الوضوح . فكل روائي يعرف على الفور ، إذ تلفظ كلمة الواقع ، ما المعني بها .

هناك الواقع الذي يراه جميع الناس ، والذي يدركه جميع الناس من حولهم ، منذ النظرة الأولى . وهو واقع معروف مسبور مدروس مجتر . واقع قد عبر عنه ، منذ زمن بأشكال هي معروفة ومنسوخة ؛ استخدمت آلاف المرات وقلدت آلاف المرات .

هذا الواقع ليس واقع الروائي . هذا الواقع ، بالنسبة له ، ليس إلا مظهراً وسراباً .

إن الواقع في نظر الروائي هو المجهول ، هو المحجوب . هو الوحيد الذي تتوجب رؤيته . هو ، فيما يبدو له ، أول ما يتوجب إدراكه . هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة . بل هو الذي يتطلب ، لكي ينكشف ، أسلوباً جديداً في التعبير وأشكالا جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها .

ما هو إذن هذا الواقع ، إن لم يكن هذا الواقع الواضح العادي الذي سبق كشفه ، إن لم يكن هذا الواقع المسبور في كل اتجاه والذي يراه كل امرىء من النظرة الأولى ؟ .

هذا الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر ، يتألف من عناصر مبعثرة نتنبأ بها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض ، من عناصر امتزجت في جهارة مبهمة ، تبقى محرومة من الوجود ومن الحياة ، ضائعة في مجموع لا متناه من الافتراضات والامكانات ، محبوسة تحت غلاف الظاهر ، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته ، تحت التفاهة والمواضعات .

وكلما كان الواقع الذي يكشف عنه العمل الأدبي جديداً كلما غدا شكله شاذاً وتوجب عليه أن يكون قوياً لا ختراق الستار السميك الذي يحول دون عاداتنا ووعي كل الاضطرابات .

لقد صنعت هذه الشاشة المانعة من هذه الرؤية السرابية ، من الكلام المعاد ومن هذه الصور الاتفاقية الجاهزة التي تتدخل كل لحظة بين القارىء والواقع الجديد الذي نكشفه له ، وبين المؤلف والواقع الذي يريد أن يظهره .

هذا العالم السرابي ، عالم المظاهر ، هو عالم كل واحد منا . وهو عالم الكاتب منذ أن يبدأ بالاسترخاء ، مهملا جهده الإبداعي ، مكتفياً بأن يعيش .

هذا الكلام المعاد ، وهذه المشاعر المتواضع عليها ، وهذه الأحاسيس المعروفة والمصنوعة بكثرة تنضح من كل مكان ، من كل ما نسمعه ومن كل ما نراه ، من الأغاني ومن الأفلام ومن الإعلانات ومن الصحافة ومن الإذاعة ومن المحادثات ومن الثرثرات ومن المعارف النفسية البدائية المكتسبة من قراءة مؤلفات تبسيطية ومن قراءة الأدب الرخيص .

بل أكثر من ذلك ، أنه يأتينا مما تبقى في أذهان الناس من مبدعات « الماضي الكبرى كما فهموها وكما قدمت لهم من قبل . مما تبقى منها في ذاكرتهم عندما توقفوا ، منذ أمد طويل ، عن التواصل معها . لقد تبقى منها ملامح عامة مبسطة لبعض الشخصيات ، وعقدة قصصية ما ، وخطوط عامة للمشاهد وانطباع عام يعبر عنه العنوان الذي عودنا على تمييزها به .

إن الواقع العادي ، واقع القارىء والمؤلف ، هو صورة عالم قدمتها لنا كل معارفنا وثقافتنا وكل المبدعات التي تكون التجربة الأدبية والفلسفية والفنية لكل منا . إنها صورة معروفة ، وقد غدت مبتذلة ، للمجتمع والطبيعة والعلاقات الإنسانية خلقتها الأفكار المتلقاة عن علم النفس والأخلاق والميتافيزيقا والشعر والجمال ، أو على الأقل عما اصطلح على اعتباره كذلك ، عما قدم على أنه كذلك في لحظة ما ، وخاصة في الأدب .

إننا إذن إزاء مجموعة من المفاهيم ، كل واحد منا يرى الواقع من خلالها .

وكل ذلك يواجه الواقع الجديد ، الذي ما يزال حتى الآن محجوباً ومجهولا ، بمقاومة

---

* اننا نستخدم احيانا كلمة « مبدع » (بفتح الدال) ــ التي اقترحها صديقنا الناقد خلدون الشمعة في كتابه « الشمس والعنقاء » وفي معجم المصطلحات النقدية الذي يعده ــ مقابل الكلمة الفرنسية œuvre كلما كان المقصود مضمون الكلمة العربية التي ستساعدنا، من جهة اخرى ، في ابحاثنا التي نقوم بها حاليا في سوسيولوجيا الادب القصصي في سورية على التمييز بين :

ــ المبدع الادبي : وهو العمل الادبي الذي يقدم عناصر ابداعية جديدة في اطار النوع الذي ينتمي اليه وبالقياس الى الحقبة التاريخية . التي ينتمي اليها .

ــ العمل الادبي : ونعني بذلك العمل الذي قد يكون جيدا في تحققه الفني دون ان يتضمن بالضرورة عناصر ابداعية تجعله يغدو مبدعا .

ــ الانتاج الادبي : مصطلح يشمل المبدعات والاعمال الادبية في عصر معين او في فترة محددة .

ان الرواية الجديدة التي يكتبها بوتور أو غرييه هي ، وفق هذا التحديد ، مبدع أدبي في اطار الرواية الغربية وبالقياس الى البنية الاقتصادية في المجتمع الغربي منذ الحرب العالمية الثانية . في حين ان الرواية التي تكتب الان وفق تقاليد الرواية الكلاسيكية وقوانينها الجمالية هي عمل أدبي لانها لا تقترح أي عنصر ابداعي جديد .

ــ المترجم ــ

شرسة . ونستنفر كل قوانا للتغلب على هذا الجسم الغريب المزعج وربما الضار الذي اندس في هذا الواقع المريح المألوف الذي نستقر فيه . إنه يذكرنا بالجرثوم الذي ما إن يدخل الجهاز العضوي للإنسان حتى يحاصر بعدد لا يحصى من الكريات البيضاء .

ويستخدم الروائي أحياناً الواقع العادي ، لكي يقوم بالنسبة للواقع المحجوب بدور الدافع ، لا ستخلاص واقع جديد . وإذ يتعلق القراء ومعظم النقاد على الفور بهذا الواقع العادي فإنهم لا يرون غيره ، ذلك أنه يغطي في نظرهم الواقع الجديد .

وفي أحيان أخرى ، عندما يفقأ الواقع الجديد بعد كل شيء عيونهم ، فإنهم يعملون على تقليصه وعلى دمجه بمنظومات باتت معروفة ، وعلى الكشف عن أشباه له ونماذج . إنهم يغرونه ويحولونه بواسطة هذه العصارة من الأفكار المبتذلة والذكريات التي يفرزونها ، ثم يتجرعونه بهدوء دبقاً جامداً مختنقاً .

وفي ظروف مختلفة أيضاً ، عندما لا يجدون في المبدع الجديد العناصر التي تبدو لهم ضرورية في كل إبداع روائي ، فإنهم يعتبرون هذه المبدعات الجديدة أشياء تثير الفضول أو تجارب مدهشة أو أعمالا مخبرية لا يمكن اعتبارها مبدعات فنية وإنما يمكن لها أن تفيد فيما بعد بكتابة « روايات حقيقية » ، أي روايات حافلة بهذا الواقع المرئي والعادي الذي لا يمكن التخلص منه .

فبأي وسيلة يمكن بها لمبدع جديد يسلط الضوء على واقع كان ما يزال محجوباً أن يتوصل للقضاء على هذه المقاومة ؟ . حسناً ، إنه لن يتمكن من ذلك إلا بالتعمق قدر الإمكان في عملية البحث . ذلك لأن هذا البحث عن واقع مجهول ، وهو البحث الذي يمنح المبدع الفني من النفاذ دفعة واحدة في الوعي ومن بلوغ حساسية القراء ، هذا البحث هو الذي يمنح المبدع قوة الا نتصار على كل أنواع المقاومة سواء بواسطة اندفاع ثابت مستمر في اتجاهها أو بالنفاذ إليها واحدة بعد أخرى .

ذلك أن هذا البحث الذي يدفع بالروائي إلى مواجهة مادة جديدة مجهولة تقاومه ، يحرك فضوله ومشاعره ويستثير جهده . إنه يرغمه على أن يستبعد باستمرار الا تفاقات والعادات والطرق التي تتدخل بينه وبين هذه المادة الجديدة وتمنعه من الوصول إليها .

إنه يرغمه على التخلي عن الأشكال المستهلكة العقيمة ، وعلى أن يصطنع لنفسه أداة جديدة صادمة ، وعلى أن يبدع شكلا حياً . إنه يحول بينه وبين العمل المجاني في حرية ، وبينه وبين

العمل على إبداع « أشكال جميلة » ؛ أي أشكال تستوفي متطلبات قانون للجمال موجود من قبل .

إنه يرغمه على ألا يبحث إلا عن الفعالية ؛ فعالية هذه الحركة التي ينكشف بها الواقع المحجوب ويحيا ، لا على البحث عن صنع حركات جميلة .

هكذا فإن الرياضي لا يحلم إلا بضرب الكرة بأدق طريقة ممكنة وبأسرع الطرق وأقواها . . . لا بالقيام بحركة جميلة . وبهذا فإن حركته تبلغ مستوى القيمة الجمالية دون أن يكون قد أراد ذلك .

إن هم الفعالية هذا هو الذي أعطى لكبار رواد الواقع المحجوب الأسلوب الحقيقي العظيم ، الأسلوب الدقيق النفاذ والمباشر ، والطريق الأقصر والحركة الأشد فاعلية لإيضاح هذا الواقع المجهول الذي كانوا يجهدون في إعادة إبداعه . ذلك أن الأمر الوحيد الذي يهمهم هو موضوع البحث الذي كان من الواجب بذل الجهد في إظهاره بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد في الوسائل .

وكلما كان البحث أكثر صعوبة كلما كان الواقع الذي يجهد الكاتب في كشفه أكثر جدة وكلما غدا شكله أكثر جدة . وبالمقابل ، فإنه كلما كان الواقع مبسوطاً عادياً ومسطحاً كلما كان الشكل مسطحاً وعادياً ومطروحاً .

إن الجهد الموفق والديناميكية والشجاعة وقوة الهجوم التي تحلى بها كبار روائيي الماضي ، هي الميزات التي ضمنت بقاء مبدعاتهم . إذ حتى عندما غدا الواقع الجديد الذي كشفوا عنه واقعاً عادياً فإن مبدعاتهم قد احتفظت بقوتها ودقتها وفاعلية أسلوبها ودقة البناء التي تطلبها الجهد المبذول من أجل كشف وإعادة خلق واقع مجهول .

هذه الحركة المستمرة من المعلوم إلى المجهول ومن الظاهر إلى المحجوب تجعل الأدب ، شأن كل فن ، في تحول دائم .

وهذه الفكرة ، على بساطتها ووضوحها ، ليست مقبولة من قبل كافة النقاد . إننا نسمعهم يقولون دوماً : « ما معنى هذا الحديث عن البحث ، وما الذي تعنيه لغة العلماء هذه ؟ » . (لقد قلت لكم قبل قليل انهم لا يحبون هذه الطريقة في الحديث) .

فالادب في نظرهم هو « العالم منظوراً اليه عبر مزاج ما » ويقصدون من ذلك أن ثمة « أمزجة » على امتداد الساحة الأدبية ترى بالطريقة نفسها واقعاً ثابتاً ، وتعبر عنه ، بناء على ذلك ، بالطريقة نفسها .

ونحن نرى كل يوم بعض النقاد وقراءهم يتبادلون التهاني بسبب بروز شاب في عام ١٩٦١ لأنه كان محظوظاً بامتلاك مزاج « بنيامين كونستان » أو « ستندال » ولأنه يرى العالم بناء على ذلك مثلما كانوا يرونه ويكتب أعمالاً مماثلة لمبدعاتهم .

بيد أن الواقع الظاهر الذي يعيشون فيه يتحول باستمرار . والواقع الذي كان محجوباً يغدو واقعاً ظاهراً عادياً . وكل مبدع جديد يحول الواقع الذي نعرفه ما إن يقرأ أو يستوعب ؛ انه يغدو جزءاً من هذا الواقع الظاهر الذي لاشيء فيه ينتظر الكشف عنه .

عندما يبدأ كل كاتب بالكتابة ينطلق من هذا الواقع المعلوم في لحظة ما ، وهو الواقع الذي صنعه اسهام الكتاب السابقين عليه .

انه ليس بحاجة لأن يكون قد قرأ كل الكتب . فالواقع الذي يحيط به حافل بآثارها . وكما قال كاتب شاب في مساجلة شاركت بها : « لنكن صريحين ! ان أحد منا لم يقرأ جويس ، ولكنه أثر علينا جميعاً » .

والكاتب الشاب الذي أسعفه الحظ السعيد بمزاج كمزاج ستندال أو بلزاك فتمكن بالتالي من أن يكتب مثلهم ، يذكرنا بفيزيائي حديث يتابع أبحاثه دون أن يأخذ في اعتباره أعمال أينشتين أو بلانك .

هكذا ، فاننا عندما بدأنا بالكتابة ، كان الواقع الذي كنا نعرفه قد عدل من قبل الكتاب الذين جاؤوا قبلنا .

لقد قامت في الربع الأول من هذا القرن ثورة حقيقية في الادب ، ثورة أطلقها بروست وجويس وفرجينيا وولف وكافكا . لقد غير هؤلاء الكتاب مركز الثقل في الرواية .

ولقد كانت الشخصية ، الشخصية مكيفة بواسطة العقدة الروائية ، هي مركـــــز الثقل هذا .

بيد أن هذه الشخصية التقليدية قد فقدت قدرتها على الاقناع . وغدت ، من فرط تكرار استنساخها بابداع انماط لا تحصى بالطريقة نفسها ، تعبيراً عن الاتفاقي وعما هو سراب . ولقد كففنا عن الاعتقاد منذ زمن طويل بقدرة هذه الشخصية على التعبير ، لوحدها ، لا عن واقع مجهول فحسب بل حتى عن الواقع الظاهر واليومي الذي نعرفه ، أعني الواقع الذي علمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته .

ومن هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض أعني بطل الرواية . فقد تصدعت هذه الشخصية في الادب الحديث ورقت . ولم تعد سوى الدعامة الهشة والمتحركة للمادة الجديدة التي تفيض عنها من كل ناحية . . . تلك المادة التي غدت من التعقيد بحيث أن حدود بطل الرواية التقليدية المحددة جيداً ، الغليظة والصلبة ، لا يمكن لها استيعابها .

ولئن بقيت حية مع ذلك ، فان ذلك لم يكن الا بوصفها دعامة عرضية ؛ أو أنها لن تكون مقبولة الا بوصفها سراباً .

وتشبه هذه الحركة حركة الرسم حيث وجد الرسامون أنفسهم مرغمين على التخلي عن الموضوع لاستخلاص العنصر التشكيلي في حالته المحضة .

غير أن هذه الحركة التي مهد لها منذ زمن طويل ، والتي أعدتها مبدعات كبار الكتاب الذين تحدثت عنهم ، لم يعترف بها ولم تقبل من قبل نقادنا ومن قبل القراء الذين يستمرون، في معظمهم ، في الحكم على الروايات وفق المعايير القديمة البالية . انهم مايزالون يتعلقون بهذا المعيار القديم ، معيار « الشخصية الحية » كما لو أن شيئاً لم يتغير .

اذ ما الذي نعنيه عندما نقول إن شخصية ما حية ؟ ، ولماذا نقول عنها إنها حية ؟ .

أنقول إن ماييجعل من البارون دوشارلوس أو من الدكتور كوتار شخصية حية هي هذه الحركات البارعة والمعقدة التي ابتدعها بروست والتي تؤلف عظمة مبدع بروست ؟. أم نقول إن شخصية البارون دوشارلوس أو شخصية كوتار تبدو حية لأنها تنتمي ، أيا كان جهد بروست ، إلى هذه الصورة الاتفاقية المطبوعة في اعماقنا عما يجب أن يكون عليه نبيل كبير وأصيل أو طبيب وصولي عامي أبله .

اننا نقول عنها إنها شخصيات حية لأنها تتحرك وتفكر وتتكلم وفقاً للطريقة التي نرى بها أو التي نعتقد أننا نرى بها هذه النماذج البشرية ، التي يمكن تعرفها بسهولة والمحيطة بنا ، تتحرك وتفكر وتتكلم ، والتي علمنا على رؤيتها نوع من الادب ؛ والتي نراها في كل مكان وحتى في كبار مبدعات الماضي .

هذه الشخصية الحية تنضم إلى بقية شخصيات متحف غريفان الذي يشكل بالنسبة لكل واحد منا تجربته الشخصية . .

وهذه الحياة ، التي هي حياة مقلدة ، والتي هي حياة اتفاقية محضة ، تختلف وفق معايير كل واحد منا . ان قراء ديلي يجدون شخصياته حية . ومن هي الشخصية الحية التي تفوق شخصية المليزدو فورج بالنسبة للمعجبين بأعمال جورج أونيه ؟ .

لا ، ان الحياة الوحيدة التي تستحق جهد الحديث عنها هي حياة هذا الواقع الجديد ، حياة هذا الجانب المجهول من العالم الذي يمكن للقارىء أن يكتشفه بدوره بجهد يحملهيهمل كل طرق الرؤيا والاحساس الاتفاقية التي تعلمها وكل أنواع السراب التي امتلأ بها وعيه .

هذا الموقف الحديث الذي يقوم به على تركيز البحث على جوهر غفل لا على شخصية

معينة كان موجوداً بالقوة لدى كبار كتاب بداية هذا القرن . كانت أهمية المبدع لدى بروست وجويس وكافكا تتركز على البحث عن واقع جديد لاعل ابداع نماذج جديدة تنافس وقائع الأحوال المدنية كأبطال الرواية البلزاكية .

وكان يبدو أن هذا الدفع للرواية الحديثة الذي قام به كبار كتاب بداية هذا القرن يقذف بها في طرق كانت طرق المستقبل ، وأنه لاشيء يمكن أن يعرقل مثل هذه الاندفاعة القـــــوية .

بيد أن الامر قد جرى خلافاً لذلك . فقد أوقفت الحركة نزعات كانت تمضي في الاتجاه المعاكس . والثورة التي بدأت على نحو رائع كانت قد خنقت .

وسارت الرواية بعد الحرب في طرق أخرى . وكما تعلمون ، فان سنوات مابعدالحرب قد شهدت الرواج الواسع لأدب السلوك أي ما سمي في الولايات المتحدة الامريكية بـ « السلوكيـــــة » .

وكان كتاب بداية هذا القرن ، كبروست وجويس ، قد مضوا ، في الطريق الذي شقوه ، بعيداً قدر الامكان ، فالمونولوج الداخلي الجويسي كان قد غدا محض طريقةاتفاقية ومغالاة التحليل البروستي في التدقيق لم تكن تؤدي إلا إلى تفتت لانهائي لاطائل من ورائه . ولم يكن من الممكن الاستمرار في هذا الطريق . ولم يكن ثمة فائدة من متابعة هذه الابحاث بثبات .

فالانسان كما يقولون ينكشف بأ كمله من خلال أفعاله . وعلى هذه الأفعال وحدها أن تأخذ الواقع الجديد بعين الاعتبار . وهذه الأفعال الشاذة والغريبة في أغلب الأحيان تكون واقعاً يفوق وصفه بحيث لا تستطيع أية كلمة أن تعبر عنها ، وبحيث أنه يعود القارىءأمر اكتشافه بواسطة الذخائر التي يمتلكها والتي يحتويها لاشعوره .

كان ذلك يعني ركوب مخاطرة كبرى . واذا كانت هذه الطريقة قد استطاعت أن تؤدي الى نتائج مقبولة ، فما الذي كان يحدث في أغلب الأحوال ؟ . لقد كان القارىءيجهد في ملء فراغ هذه الشخصيات اثناء تحركها ، والتي لم يكن يدرك منها سوى خطوطهاالعامة .

وكان يفعل ذلك بما يمتلكه من وسائل . تلك الوسائل التي يملكها كل منا والتي سبق لنا أن تحدثنا عنها . كان يملؤها كيفما كان بإسقاط معارفه النفسية التي تكونت من الأفكار العامة والمشاعر المصطنعة . وكان يصطنع نماذج تحركها مشاعر مبسطة جداً .

كانت شخصية الرواية الاتفاقية التي كان كبار ثوريي بداية هذا القرن قد بدأوا في

تصديمها ثانية وتدخل الادب على هذا النحو من باب موارب . .

ثم كان هناك الأدب الملتزم .

ونحن نعلم لم كان دعاة هذا الأدب يزدرون البحث عن واقع وعن جوهر روائي جديد، إذ أن هذا البحث سيؤدي الى اكتشاف مادة مغفلة هي نفسها لدى الجميع . وهو لن يأخذ بعين الاعتبار المواقف والفروق الطبقية . وهو يسيء إلى التقدم الاجتماعي . انه يبقى أدباً صنعه بورجوازيون من أجل البورجوازيين . . . ينبغي اذن وصف الصراعات الاجتماعية والانسان المنخرط في العمل الاجتماعي .

وهكذا فان الأدب الملتزم قد تخلى ، بعدم استطاعته متابعة أمرين في آن واحد ، عــــن الواقع المجهول في سبيل الأخلاق ، وعن اكتشاف العالم المحجوب الذي يشكل جوهر ووظيفة الادب ووظيفة كل فن في سبيل تربية الجماهير وبنائها .

وكيفما كان تفسير مثل هذه اللوحة ، فقد كانت تعني ركوب مخاطرة اهمال القرينـة في سبيل ظلها . الظل ، هو شخصية الرواية القديمة التي تلبي أول نداء لتعود إلى مكانتها ولتستعيد امتيازاتها القديمة . وهي شخصية ليس لها حتى دقة وتعقيد شخصيات الرواية القديمة . ولقد رأينا ظهور البطل الايجابي أو السلبي الذي لم يكن في أغلب الأحوال سوى صورة عن أبينال أو تمثالاً من تماثيل متحف غريفان .

والشكل الذي كان يحاول أن يمنحها الحياة كان الشكل الاسهل منالا ضمن أسلوب عادي ، أو الشكل الواقعي الموروث عن تولستوي ، وهو الشكل المنحدر من واقعية كانت لها فترة ازدهارها في القرن الماضي .

وهكذا وجدنا أنفسنا نواجه هذا الوضع الغريب : فقد كان على الأشكال المتدهورة المتصلبة الشائخة في الادب البورجوازي أن تخدم الثورة أو أن تحتفظ بالانتصارات الثورية. في حين أن الاشكال الأدبية الحية هي الوحيدة التي كانت قادرة على التحرير .

وهكذا فان كتاباً رجعيين كبلزاك وفلوبير ودستويفسكي – هل ينبغي تكرار ذلك ونحن نعرفه ونردده غالباً ؟ – قد أسهموا بقوة في تحطيم الأوضاع الاجتماعية المتحجرة . ذلك أن اكتشاف واقع حي جديد هو في حد ذاته خميرة ثورية . انه هـدام للمواضعات الاجتماعية وللأحكام المسبقة . انه يملك القوة لنزع الاوهام ، ويلد ماهو حي وحر ومخلص ويفرض احترامه .

ولاشك أن ثمة حالات يتمكن فيها المبدع الملتزم ، عندمـا لايكون نتيجة مشروع معد

سلفاً وانما نتيجة فعل* عفوي ، من أن يفجر من الواقع الاجتماعي ومن أن يبدع في شكل جديد واقعاً محجوباً مجهولا . ومثال ذلك مسرح بريشت .

لقد أتينا قبل قليل على ذكر العقبتين اللتين شلتا حركة الرواية الحديثة . بيد أنه ينبغي علينا أن نضيف شيئاً على ماقلناه يتناول هذا الشكل الروائي الأبدي الذي لايكف عن كبح انطلاقة الرواية ، معترضاً كل بحث من جديد ؛ هذا الشكل الذي يشبه كرة حديدية مربوطة إلى قدم الرواية. ولذلك فإنني أريد أن أتحدث عن الرواية المكتوبة وفق الشكل الكلاسيكي الجـــــــديـــد

ان الكتاب الذين يكتبون وفق هذا الشكل هم من الكثرة بحيث أن من الممكن القول إن كتبهم هي الكتب الرائجة وهي الاساس المستقر للأدب .

فكل كاتب شاب يبدأ بالكتابة يلقى التقدير والدعم والتشجيع اذا ما اختار التعبير بهذا الأسلوب : أسلوب كتاب القرن الثامن عشر الذي كان يسعد به أساتذته عندما كان يكتب لهم وظائفه المدرسية .

انه شكل أبدي . حتى أن جهود كجهود « سيلين » أو « كينو » لم تنجح في تحرير الأدب منه .

وهذا الشكل ، الذي كان شكل الرواية التحليلية ، يؤدي بالذين يقبلون إلى الكتابة وكان كلا من جويس وكافكا لم يسبق له الوجود . فهم يستمرون في تحليل المشاعر كما كان يحللها الكتاب منذ قرن أو قرنين دون بذل أي جهد في التعبير عن الأحاسيس بطريقة مباشرة ، وذلك بتفسيرها بواسطة المفاهيم وبلغة مجردة كما كان يفعل أوائل رواد الواقع النفسي .

على أنهم يهملون أحياناً التحليل السيكولوجي الذي يعترفون بطابعه البالي . ولكن بما أنهم كلفون بالأسلوب الجميل ، بهذا الاسلوب الكلاسيكي الجميل المتخلف الذي يبدو لهم — وكذلك للنقاد — دلالة على أرفع المزايا وعلى فرط شفافية الفكر والذوق وعلى الثقافة الحقة ، فانهم يحافظون على هذا الأسلوب ويعنون به جاهدين في جعله يفيد في غايات أخرى كان التحليل القديم موجهاً نحوها بشكل بدائي .

انهم يعتقدون أن بوسعهم جعله يفيد فيما يبدو لهم صالحاً في كل الابحاث الاكثر حداثة ، ناسين بذلك أن الشكل والأساس ليسا إلا شيئاً واحداً وأنه لايمكن لواقع جديد أن يبدأ في الوجود وأن يكشف عنه بنفس الحركات التي كان ينكشف بها واقع بات اليوم متجاوزاً .

لقد كبحت كل هذه هذه التيارات : أدب السلوك والأدب الملتزم والرواية الكلاسيكية الجديدة حركة التحرر القوية التي طورها كبار ثوريي الربع الأول من هذا القرن .

ولاشك أن هذه النزعات الامتثالية لم تمنع كتاباً أصلاء من التخلص من هذه الطرق المدرسية ومن متابعة البحث باخلاص إلى نتائج كانت مثيرة للاعجاب في بعض الأحيان .

على أنه منذ عدة سنوات ، بدا الأدب وكأنه قد وصل إلى درجة الاشباع . لقد أشبع بالتيارات الامتثالية . وثمة كتاب وقراء يعانون من حساسية Allergie عامة ازاء الاشكال التقليدية ، ونفوراً من بعض المواضعات ، وحاجة التحرر من هذه المواضعات التي يستمر النقد في معظمه بالتعاطف معها . انهم يستشعرون ضرورة تسليط الضوء على الجوهري . . . هذا الجانب المحجوب من الواقع الجديد الذي تقل قدرة الحدث الروائي والشخصية على الكشف عنه .

لقد أدت هذه النزعات الجديدة بالرواية إلى « أن تعكف على التبصر في ذاتها » كما قال سارتر . وهي حركة تشكلت وتجلت كذلك في المسرح وكانت من قبل قد اجتاحت السينما .

وثمة كتاب يجهدون اليوم لاني تقليد كبار بحاثي بداية هذا القرن ، وانما في متابعة مسيرتهم محاولين ، كلا ضمن اتجاهه الخاص به ، وبالوسائل التي يمتلكها ، تجديـــد مادة الرواية .

وشأن كل الحركات التي عملت على النضال ضد التقليد في ميدان الأدب ، فانني أعتقد أن هذه الحركة ، التي هي نضال تقليدي ضد التقليد ، تقع ضمن تيار الأدب الحي .

ولكن ذلك لايعني ، كما هو واضح ، حكماً على قيمة هذه المبدعات كبدعات . اذ ماهو جانب الواقع المحجوب الذي تكشف عنه ، وماهي ميزة الشكل الذي أحيا هذا الواقع الجديد ؟ ان الكلمة للمستقبل .

أنني أعتقد أن ماهو جوهري في نظري وفي نظر أصدقائي ليس النجاح في صنع مبتدعات تامة . ان مايهم في نظرنا اكثر هو الجهد والمخاطرة والمغامرة . وكما يقول براوننغ : « فانه في البحث ، في عملية البحث ذاتها ، انما يقوم الانجاز .

- ٢ -
آلان – روب غرييه

لن[٢] أقوم بتقديم عرض عام لأفكاري عن الرواية وانما سأكتفي اليوم بالتركيز على مسألة خاصة الى حدما وهي المسألة التي كنت فيها أكثر تعرضاً للهجوم حتى من قبل أصدقائي، أعني مسألة الموضوعية ، الموضوع والموضوعية في الرواية المعاصرة . لقد حدثتكم ناتالي ساروت عن مفهوم الواقع في كتبنا . ولعل أشد ماأثار دهشة القارىء ازاء الواقع[٣] الذي يصفه عدد من أصدقائي ، ناتالي ساروت أو مرغريت دوراس وربما على الأخص ميشيل بوتور أو كلود سيمون أو كلود أوليه أو أنا شخصياً ، هو هذا الحضور الكثيف لعالم من الموضوعات: كان يبدو للقارىء أن رواياتنا كانت مكونة من أشياء وصفت لذاتها بمعزل عن كل حضور انساني؛ كذلك فقد قيل عن كتبي إنها كانت لاإنسانية، انها كانت قد طردت الانسان من العالم لصالح[٤] الموضوعات . بل لقد قيل ماهو أكثر من ذلك ، قيل إن هذه الروايات كانت تمثل محاولة في الأدب الموضوعي . ثم أخذ علي فيما بعد أن هذه الروايات لم تكن موضوعية على الإطلاق . أما أنا فقد كنت مرغماً على الرد بأن ذلك كان صحيحاً وأنني كنت أرى أيضاً بانها لم تكن موضوعية وأنني لم يسبق لي القول ابداً إن عليها أن تكون كذلك . ويخيل إلي أنني أرى أين يقوم سوء التفاهم . فهذه الموضوعات الموجودة في كتبي أو في كتب ميشيل بوتور كانت توصف دوماً من قبل انسان ماالأمر الذي لم يسترع الانتباه بما فيه الكفاية . ففي رواية كرواية « الغيرة » التي لايرى فيها البعض اكثر من مدونة بسيطة لعدد من الموضوعات ، ثمة ناحية بالغة الأهمية تؤلف المركز الذي تنطلق منه عملية القص : وبعبارة أخرى فان ماهو مرئي في هذه الرواية ليس مرئياً على الاطلاق من قبل عدد غفل من الأشخاص ، بل على العكس من قبل شخص محدد يقف في الرواية في موقع بالغ الدقة سواء في الزمان أوفي المكان . هذا القاص هو زوج البطلة وهو يصف العالم من حوله كما يراه . ولو أنني أردت صنع أدب موضوعي لما اخترت على وجه اليقين شاهداً رديئاً إلى هذه الدرجة: اذ من الواضح لكل قارىء تنبه قليلا أن هذا الزوج ليس موضوعياً : ذلك أنه هو نفسه يشوه كل مايراه ، ومايقصه عن حركات وانتقالات وكلمات زوجته يعتوره الشك باستمرار ؛ انه يترصدها ، فهو زوج غيور ؛ وما يخبرنا به عن العالم يؤلف تجربته الشخصية وتجربته الذاتية . لكن هذه التجربة تلتفت دوماً نحو الموضوع ؛ وليس ثمة في هذا الكتاب على

الاطلاق مايمكن تسميته تحليلا نفسياً للغيرة ، حيث يتأمل البطل نفسه في عناصر غيرته ؛ وانما هنالك نوع من الوصف المباشر لمشاعر البطل وهو يصارع هذا العالم المحيط به ، والذي هو عالم الموضوعات كما أوضحنا . ولا شك أن كلمة موضوع يجب أن تفهم هنا بمعناها الواسع : فالموضوع في نظر هذا الشخص ، هذا القاص ، هذا الزوج الغيور ، هو كل مايوجد في مواجهته بما في ذلك زوجته . واذا بحثت في القاموس عن تعريف لكلمة موضوع فانك واجد مايلي : كل مايؤثر على الأحاسيس ؛ بل ويمكن التحدث بأسلوب راسيني عن موضوع الشعور ؛ وعلى هذا ، فان كلمة موضوع لاتتضمن على الاطلاق مفهوماً عن البرودة وإنما تتضمن مفهوماً عن الخارجانية . فالعالم هو الذي يبدو خارجياً في عيني البطل .

فلماذا استثارت هذه الموضوعات كثيراً من الدهشة في كتبي ؟.ذلك سؤال طرحته على نفسي وأعتقد أنه بوسعي الإجابة عنه . فالواقع أنني لست على الإطلاق مبتدع الموضوعات في الرواية ؛ وأنتم تعلمون أن الرواية البلزاكية هي ، على العكس ، رواية متخمة بالموضوعات متخمة بأوصاف بالغة الدقة لعالم مادي على الوجه الأكمل : المساكن والأثاث والملابس وبإيجاز ملكيات الشخصيات . هذه الأوصاف تلعب دوراً يبدو ثانوياً ؛ بل انه ليخيل إلينا دوماً أن من الممكن القفز فوقها لنتعرف بسرعة بقية أحداث الرواية ، وأنه ليس لهذه الموضوعات ثمة سوى وظيفة واحدة ، فهي إما مجرد ديكور أو محض حشو ؛ كما لو أنها لم تكن سوى صنو الإنسان نفسه . وهذه الموضوعات مألوفة تماماً ، فيما يبدو ، من القارىء ، فهو يتعرفها كما لو أنها موضوعاته هو في حين أنني أزعم أنها موضوعات إنسان القرن التاسع عشر فحسب . وعلى العكس من ذلك فإن الموضوعات التي نلقاها في كتبنا تبدو للقارىء ، على الرغم من كونها موصوفة من قبل إنسان منخرط في قصة إنسانية على الوجه الأكمل ، شاذة إلى حد ما وغريبة ومدعاة للقلق كما لو أنه لا يعيش هو نفسه في هذا العالم . هنا أيضاً أعتقد أن ناتالي ساروت على حق عندما تقول أن القارىء يجب أن يتعرف في الكتب عالماً ليس عالمه ولكنه يود لو أن يكون عالمه .

إن عالم الموضوعات البلزاكية هو عالم البورجوازية المنتصرة ، عالم مطمئن كانت فيه الأشياء قبل كل شيء ملكية الإنسان . في حين أن هذه الموضوعات التي نلقاها في رواياتنا تبدو دوماً وكأنها لا تعود إلى أي إنسان . بل وكأنها موجودة هناك من أجل لا شيء . وحتى عندما تنصب عليها مشاعر البطل فتلونها لحظة عابرة — كما يحدث مثلا في رواية « الغيرة » عندما يصف الزوج الغيور بعناية كرسيين (كان الواحد منهما قريباً جداً من الآخر) لأن زوجته

تجلس على واحد منهما وتزعم أنه عاشق على الآخر ولأن قرب الكرسيين من بعضهما كان يشبه قياساً سانتيمترياً لغيرته – فإننا نشعر دوماً ، وعلى الرغم من كل شيء ، أن هذه الموضوعات تنتمي إلى عالم ليس الإنسان مفتاحه على الإطلاق . أولا ترون أن العلاقات التي نرتبط بها نحن أنفسنا مع العالم المحيط بنا ليست على الإطلاق علاقات الا متلاك التي كانت قائمة قبل مائة عام ؟. نحن نعيش في عالم يمكن أن نطلق عليه عالم الموضوعات ، ولكنها موضوعات غريبة ، وعالم كف عن أن يكون باستمرار صورة عنا . منذ مائة عام ، كانت تسود صورة الاتفاق السعيد بين الإنسان والعالم : فالأشياء لم تكن سوى نحن أنفسنا ، ومرة أخرى كنا مفتاح الكون ، وكنا تبريره ، وكنا دلالته العظمى . وكان الإنسان الجواب الوحيد عن كل الأسئلة . وعلى العكس من ذلك ، فإن كل الفلسفات المعاصرة وكل العلوم المعاصرة وكذلك كل الآداب تشكل رفضاً لهذه الإنسانية المتعالية والجوهرية . فالعالم من حولنا لا يخصنا على الإطلاق ؛ والعلم يسمح لنا بتعرفه (وباستخدامه) أفضل فأفضل ، بيد أنه لا مجال على أي حال لأن نعتبر أنفسنا سادة حق إلهي فيه ولا أن نعتبر أنفسنا تفسيره النهائي . تبدو هذه الموضوعات اذن في كتبنا عرضية عديمة الجدوى زائدة عن اللزوم ، بيد أنه ما إن تنصب عليها مشاعر القاص حتى تقبل اكتساب معنى ما ، كالجوخة السادية في « البصاص » مثلا أو غيرة البطل في رواية « الغيرة » . وإذ تتراجع عنها هذه المشاعر في اللحظة التالية ، فإن هذه الموضوعات تبقى هناك أمام عين القاص التي باتت الآن لا مبالية ، مصرة على أن تكون حاضرة وعلى ألا تعني شيئاً على الإطلاق . على أننا ، ككتاب ، لم نكن نملك أي تفسير جاهز لهذه الطريقة الخاصة بوصفها والتي شعرنا بالحاجة إليها . فليكتب ذلك الذي يستطيع تفسير ما يريد قوله عن العالم بحثاً فلسفياً أو مطولا في علم الاجتماع . كذلك ان عمل الروائي على أشد غموضاً ؛ إنه ، كما قالت ناتالي ساروت ، بحث ولكنه بحث عما لا ندريه ؛ وبعبارة أخرى فإن الروائي لا يزعم أنه يقدم دلالة جديدة كان يمكنه اكتشافها ، بل انه يزعم أنه يبحث عن دلالة ما يزال هو نفسه يجهلها . فإذا كان لكتاباتي قيمة ما فإنه يأمل أن توجد هذه الدلالة بعد أن يوجد الكتاب .

ولست أظن أن بوسع أي مبدع فني ، رواية كان أم لوحة أم قطعة موسيقية ، أن يكون مجرد تطبيق لفكرة معروفة سلفاً . إنه بحث يبدع نفسه بنفسه ، بحث يفرز بنفسه مسائله الخاصة به . من الطبيعي ولا شك أن من الأعمال ما يكون بالنسبة لباحث أو لعالم اجتماع مثلا مادة يستطيع أن يدرسها وأن يكتشف فيها بعض الدلالات . غير أنه إذا كان الكاتب نفسه

يعرف هذه الدلالات سلفاً فإني أعتقد أن عمله سيكون باطلا وأن كتابة هذا العمل كانت عديمة الجدوى كلياً . هنا أيضاً ثمة فرق بين العالم الذي نعمل فيه والعالم الذي كان يعمل فيه بلزاك ؛ كنا نعيش ، تماماً منذ مائة عام ، على يقين دلالة قطعية للإنسان ولمكانته في العالم . في حين أننا نكاد نجهل اليوم موقعنا في هذا العالم . بل ربما كان في كتبنا بعض الأمور المحيرة بالنسبة لعصرنا ، وهي أمور لم تكن موجودة في كتب بلزاك بالنسبة لعصره . وهو ما أراد بعض النقاد تأويله على أنه طلاق متزايد بين الكاتب والجمهور . ولكن ، أوليس هذا الانفصال صورة عن الانفصال القائم تماماً بين الإنسان والعالم (أو بين الإنسان والمجتمع كما سيقول ولا شك لوسيان غولدمان) ؟ .

إن الكاتب نفسه لا يملك حلا جاهزاً . إنه يبحث ، ومرة أخرى فهو لا يعرف تماماً ما يبحث عنه . كذلك فإن الطريقة الوحيدة التي ننوي أن نلتزم بها ليست على الإطلاق طريقة سارتر في الالتزام السياسي التي كانت ناتالي ساروت تتحدث عنها ؛ وإنما على العكس ، الالتزام بالكتابة ، وهو التزام بسيط يكاد يكون حرفياً بمشكلات الرواية ؛ فإذا ما مورس هذا الالتزام على مستوى الكتابة وعلى مستوى المشكلات التي تطرحها علينا الكتابة الروائية بإخلاص كاف وبحرية كافية إزاء الأفكار الجاهزة فإننا سنلتقي كل أنواع الالتزام الممكنة : فعالم النفس سيتمكن من دراسة علم النفس في أعمالنا ، وسيتمكن الميتافيزيقي من أن يدرس فيها الميتافيزيقا ، وسيكون بوسع السياسي — بالمعنى الأوسع للكلمة ، أي السياسي الذي يهتم بتنظيم شؤون الدولة — أن يدرس فيها السياسة . ولكن الجمهور الذي اعتاد على أن تشرح له الأمور شرحاً وافياً يشكو من أنه لا يعرف عماذا نحدثه . فهو يسألنا إذن : « ماالذي يعنيه ذلك كله ؟ ما الذي أردت أن تقوله عندما كتبت رواية « الغيرة » ؟ وما الذي أردت أن تقوله في « العام الفائت في مارينباد » ؟ » . هنا أيضاً نحار أعظم الحيرة ونجد أنفسنا مرغمين على أن نجيب : اننا لا نعرف بعد . كان هناك بالنسبة لنا ضرورة لمباشرة هذا العمل والمضي به حتى نهايته حتى ولو كان يبدو عديم الجدوى ، وحتى لو كان عليه ألا يفيد في شيء . بيد أننا نأمل في الوقت نفسه أن يفيد العمل المحقق على هذا النحو في كل شيء . ان العمل الفني يظهر دوماً وكأنه لا يفيد في شيء في الوقت الحاضر ؛ كذلك ، على الرغم من أن لنا آراء سياسية تصنف على أنها آراء يسارية ؛ فإن السياسيين المنخرطين مباشرة في العمل السياسي يشكون من أنهم لا يجدون في كتبنا أي انعكاس مباشر لمشاغلهم ؛ لقد قيل لي مثلا : « هناك حرب الجزائر وأنت تكتب « العام الفائت في مارينباد » » ، ذلك أمر غريب بعد كل

حساب ؛ ثمة هنا مشكلات تهمك مباشرة ، مشكلات ملحة يجب حلها اليوم في حين تعتزل في بيتك لتكتب عملا لا ندري من أي زمن هو ولا أين تجري أحداثه ولا إلام يستند . » .

من أي زمن هو ؟ . إنه من الآن لأننا نعمل الآن . وما الذي يشرحه ؟ انه يشرح ، دون أي شك ، عصرنا ، وربما كان يشرحه أكثر مما نشرحه فيها لو كنا وضعنا في فندقنا * عمالا يدلون بآرائهم حول الحرب . فحول مشكلات كشكلات الحرب أو الوعي الاجتماعي ، لدينا إجابات جاهزة وعندما يطلب رأينا فان بوسعنا الإدلاء به بشكل واضح . تلك حياتنا بوصفنا مواطنين ، وهي تبدأ لحظة وضعنا ورقة التصويت في صندوق الاقتراع كما يمكن لها أن تستمر في الصراعات السياسية التي انخرط فيها العديد منا . إلا أنه عندما يتعلق الأمر بالرواية فإننا ، آنذاك ، لا نعرف شيئاً ؛ لا شيء على الإطلاق موجود قبل المبدع الأدبي الذي ليس سوى هذا البحث عن شيء لم يسبق له الوجود قبل هذا البحث .

* أي الفندق الذي تجري فيه احداث فيلم « العام الفائت في مارينباد » .

تحليل معلقة امرئ القيس

يوسف اليوسف

في العدد ١٦٣ من مجلة « المعرفة » نشر القسم الاول من هذه الدراسة لمعلقة امرىء القيس . وقدشاهدنا كيفأن القمعالجنسيهو العامل الاول في انتاج المعلقة التي استهدفت الدراسة أن ترى فيها وحدة كلية على الرغم من ظهورها كوحدات منفصلة ومتباعدة بعضها عن بعض . ورأينا أنالقسمالاول من المعلقة ينتهي عند لحظة الليل . والان نتابع تحليل المعلقة لنوحد قسمها الثاني بالاول .

٥٥ – كلانا إذا ما نال شيئاً أفاتــــه ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

تبدو صورة «جوف العير » اشبه بتناسخ للمنغلق الذي قدمه في لوحة الليل ، غير أن الموقف توكيدي أكثر مما هو انقهاري . فخلاصة المعنى الذي يحتوي شكل هذه الا بيات هي أن الشاعر متلاف للأموال ، وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى من يحتمل «أثقال الحقوق وقرى الأضياف » . وبذلك تأتي هذه الأبيات الثلاثة كتنمية لمعنى البيت السابق . وبما أنها كذلك فلا بد من النظر اليها بوصفها استمرار لتوكيد الذات .

هذا ، وقد نسب بعض أئمة الرواة (الأصمعي ، الدينوري ، ابن قتيبة) هذه الا بيات

---

٥٥ – أفاته : بدده او اهلكه .الاحتراث : السعي والكد . يهزل : يعيش حياة مهزولة .

الا ربعة إلى تأبط شراً ، وتابعهم على ذلك التبريزي وابن الخطاب (لم يشك ابن الخطاب إلا بالبيت الخامس والخمسين) ، على ما قال الزوزني. والحقيقة أن العقل يوشك أن يقبل مثل هذا الموقف ، فالاودية والقفار والذئاب هي من اختصاص الصعاليك في الغالب ، وعبارة « الخليع المعيل » التي شبه بها الذئب أقرب إلى أن تكون صورة للصعلوك في رأي نفسه ؛ فهو مخلوع عن عشيرته ، وهو معيل لاسرة لا يقوى على اعالتها . ان الانخلاع الاجتماعي والاعالة (الفقر) هما المحوران الرئيسيان اللذان يتمركز حولها شعر الصعاليك . والغنى والتمول من المصطلحات الصعلوكية المشهورة . والشيء عينه يصدق على انفاق المال الذي هو من أخلاق الصعاليك الذين كانوا يعيشون في حالة تعاطفية شبه اشتراكية . وفضلا عن ذلك هنالك التماثل بين الانسان والوحش ، وهذه صورة صعلوكية طاغية على التيار الصعلوكي في التفكير . ونحن نجدها على تمام وضوحها ، وكذلك في اكتمال نضجها الفني ، عند الشنفرى في لاميته المعروفة . ولكننا ، على الرغم من ترجيحنا لكون هذه الابيات الأربعة من شعر تأبط شراً ، أو ربما من شعر غيره من صعاليك العرب ، فاننا لا نملك أن نجزم في الامر .

ولئن لم تكن هذه الابيات جزءاً من المعلقة ، فان هذا لا يعني أن امرأ القيس لم يفتتح القسم الثاني بتوكيد الذات ، بل فعل ذلك قطعاً عن طريق لحظة الحصان الذي لا يشف وصفه الا عن «الليبيدو النرجسي» في اتجاهه نحو اشياء موضوعية يمحور حولها تعظيمه للذات من خلال تعظيمها هي . وهذا يتضمن أن تعظيم الحصان ليس الا احتيالا لا مباشراً يستهدف تعظيم الأنا ، إذ حين يكون حصان امرؤالقيس عظيماً فان امرأ القيس نفسه يصبح عظيماً ، وذلك من حيث أن هذا الحيوان الانموذجي هو جزء من القطاع الخارجي لتحققه الذاتي . أنه جزء من شرطه الموضوعي ، تماماً مثلما أن القهر جزء من الشرط عينه . لقد سبق لامرىء القيس أن رد على الحظر الجنسي بتخطي الحراسات المسدودة ابتغاء معانقة المحظور ، ثم رد أيضاً مؤكداً أهميته عبر تحمل الحقوق ونوائب الايام وقرى الضيوف ، مما يتضمن وجاهته ورجولته ، وها هوذا الآن يؤكد هذه الوجاهة والرجولة ، هذه الارستقراطية ، في الصيد . أن الليبيدو النرجسي ، إذ ينصب على موضوع خارجي ، لا يفعل ذلك من أجل خارجية هذا الموضوع ، أي لا يطلب الموضوع لأجل ذاته ، بل لأن الخارجية تغدو عبر هذا الموضوع في حالة هوية مع الداخلية ، أي يغدو الموضوع مطابقاً للذات . فالليبيدو النرجسي يتجه إلى الخارج ليلتف على الداخل من جديد . وهذا يعني أن الأنا ، إذ يغدو موضوعياً ، أو خارجي التوجه ، بمعنى أنه يتصرف إلى موضوع مستقل عن قوامه ، فانه لا يفعل ذلك

ذلك من أجل الموضوعية ، أي ليس من أجل الشيء في ذاته ولذاته ، بل لأن هذا الشيء برهة ضرورية تعبر الأنا من خلال ذاتها هي . وهذا يفضي إلى القول ، باختصار ، بأن الليبيدو النرجسي في لحظة الحصان لا يصل إلى الذات ، غرضه النهائي ، أي لا يحقق غايته ، الا عبر موضوع خارجي ذي علاقة وثيقة بهذه الذات ، وذي قدرات على توطيدها . وبعبارة أكثر تحديداً ، ان حب الذات هنا يمر بحب الموضوع . ولكن هذا لا ينفي أن لحظة ، أو لوحة الحصان تحرف النزوع اللذي عن وجهته الشبقية (ولكن دون أن يخسر خصوصيته اللذية) لتوجهه إلى موضوع آخر ، يتسم بكونه لذياً (لذيته ليست من النمط الشبقي) وغير مقموع .

٥٦ — وقد أغتدي والطير في وكناتها	بمنجرد ، قيد الاوابد ، هيكل
٥٧ — مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معاً	كجلمود صخر حطه السيل من عل
٥٨ — كميت يزل اللبد عن حال متنه	كما زلت الصفواء بالمتنزل
٥٩ — على الذبل جياش ، كأن اهتزامه	إذا جاش فيه حميه ، غلي مرجل
٦٠ — مسح ، اذاما السابحات على الونى	أثرن غباراً بالكديد المركل
٦١ — يزل الغلام الخف عــن صهواته	ويلوي بأثواب العنيف المثقل
٦٢ — دريرٍ كخذروف الوليد أمره	تتابع كفيه بخيط موصل

٥٦ ــ وكناتها : اعشاشها . المنجرد : الماضي في السير . وقيل : القليل الشعر. الاوابد : الوحوش . الهيكل : العظيم الجرم .

٥٧ ــ مكر : العطف . الجلمود : الحجر العظيم الصلب .

٥٨ الكميت : الاحمر اللون الى سواد . اللبد : مايوضع تحت السرج . الحال: مقعد الفارس من الفرس . الصفواء : الصخرة الملساء . المتنزل : المطر .

٥٩ ــ جياش : مايجيش أو يهيج . الاهتزام : التكسر . الحمي : الحرارة . المرجل: القــدر .

٦٠ ــ مسح : كثير الجري . الــسابحات : الخيل التي تسبح في جريها .الونى : الاعياء . الكديد : ما صلب من الارض . المركل : ماركلته الخيل بقوائمها .

٦١ ــ الخف : الخفيف . الصهوة : موضع اللبد . يلوي : يذهب بالعنيف . المثقل : الثقيل الركوب .

٦٢ ــ درير : يدر السرعة درا . الخذروف : لعبة للصبيان ، وهي حصاة مثقوبة يجعل الصبي فيها خيطا ويديرها حول رأسه . امره : احكم فتله .

٦٣ – له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة وإرخاء سرحان ، وتقريب تتفل
٦٤ – ضليع ، اذا استدبرته سد فرجه بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
٦٥ – كأن على المتنين منه ، إذا انتحى مداك عروس ، أو صلاية حنظل
٦٦ – كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مرجل

علينا أن نلاحظ قبل كل شيء أنه لدى شعراء المعلقات ، غالباً ما تدخل الناقة والحصان إلى القصيدة أثر موقف مقهور ، مما يجعل الشاعر يطرحها كوسيلة لامضاء الهم أو دفعه عن النفس . فهما ، اذن ، ملاذ الشاعر أو حصن يتحصن به ؛ الشيء الذي يخولنا حق النظر اليهما من حيث هما امتداده الشخصي الى الخارج . وهكذا يأتي حصان امرىء القيس كما لو كان انسحاباً من الواقع إلى المثال ، من عالم الخطر إلى عالم يحقق نوعاً من اطفاء التوتّر وبذلك تبدو برهة الحصان كما لو كان عملية فقدان للذاكرة مضطربة بالصراعات الحادة . ونحن لا نشتق هذا المذهب من مجرد وقوعها إثر برهة مأزومة ، بل من حقيقة فحواها أن الحصان الذي قدمه امرؤ القيس لا يمكن أن يوجد في عالم المثل . فكما صدر عن مبدأ اللذة في رسم تمثال لأمرأة مثالية ، فانه يصدر الآن عن المبدأ ذاته من أجل صوغ تمثال آخر لحصان مثالي أيضاً . ولا يمكن أن يكون النزوع المثالي ، أياً كان ، الا شرحاً لنزعة التملص من من واقع قاهر . فالشاعر الجاهلي لا يريد من فرسه او ناقته الا أن تروي تعطشه إلى القوة ، ولهذا فانه إذ يعرض لكيفياتها واوضاعها المفصلة ، لا يحتاج من المعاني إلا ما يطاله الحس وحده . ففي الفن ، هناك حاجات قبل كل شيء .

ماهي الصفة الجوهرية لحصان امرىء القيس ؟ انه محمول على السرعة بدلا من أن تكون السرعة من محمولاته : «كجلمود صخر حطه السيل من عل » . ثم نرى الصور وهي تفيض وتنكمش ، لتنكمش وتتوضع على الحصان . فالسمة الذاكية لخيال امرىء القيس هي الحس الحركي اليقظ والشديد التنبه . فالحركة هي الهيئة التي يوجد عليها الحصان ، هي كيفيته

٦٣ – أيطلا : خاصرتا . ارخاء : عدو . سرحان : ذئب . التتفل : ولد الثعلب .
٦٤ – ضليع : شديد . الفرج : الفرجة ما بين الرجلين . ضاف : سابغ . اعزل : مائل .
٦٥ – المتنان : ما عن يمين الفقار وشماله . انتحى : قصد . المداك : حجر يسحق به الطيب . الصلاية : الحجر الاملس .
٦٦ – الهاديات : المتقدمات والاوائل . المرجل : المسرح .

الماهوية . ومن الجهة الاخرى ، نراه وسيلة لبلوغ صورة الحركة ، فهو « جياش » و «مسح » و « دربر » . وفضلا عن حس الحركة هناك حس الحياة .

له أيطلا ظبي وساقا نعامـــــة   وارخاء سرحان وتقريب تتفل

إن هذا الخيال ، الذي يجمع الحركة إلى الحياة في هذا البيت ، قادر على تثمير معطيات البيئة البدائية وتوظيفها كشكل لمحتوى مثالي . ولعل خير تمثيل أو تشخيص لحس الحياة في المعلقة نلقاه في الشطر الثاني من هذا البيت :

ضليع ،إذا استدبرته سد فرجه   بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

قد تبدو صورة الشعر السابغ هذه شيئاً مجانياً ، ولكنها في الحقيقة بسط الشعور بغزارة الحـــياة وتدفقها ، والدلـــيل على ذلك أن الاساطير السامية القديمة اعتادت أن تنظر إلى الشعر الطويل بوصفه رمزاً للخصوبة . ويمكن القول بأن حس الحركة نفسه هو شكل من أشكال حس الحياة أو انفراع عنه ، على الاقل ، الشيء الذي يفضي إلى أن الحصان لا يعدو كونه شكلا فنياً ينبسط عبره تصور الحياة القائم في ذهن الشاعر . وهذا بدوره يعني أن امرأ القيس يقف إلى جانب الدفق الحيوي في مواجهته لكل حظر وعقم . ولهذا لم تخل برهة الحصان من بعض التعابير ذات الايحاءات الجنسية : « غلي مرجل » «فرجه » ، «مداك عروس» ، «عصارة حناء » ، «الوليد » ، «مرجل » ، «دربر » ، فضلا عن صورة الشعر الضافي ، وخاصرتي الظبي وساقي النعامة . ان امرأ القيس يبدو وكأنه يتحدث عن ايروس كوني ، ايروس لبيبدي وشبه لبيبدي. ولكن افتقارنا إلى انتربولوجيا القبيلة الجاهلية هو ما يعيق فهمنا لهذه الخلفية التي تقف وراء المعلقة ، ووراء الشعر الجاهلي برمته .

الصفة الجوهرية لحصان امرىء القيس ، إذن ، هي حس الحياة المنطوية على الحركة والحاملة لمنازع جنسية . ولا يمكن لهذا الحس إلا أن يكون نقيضاً لكل قهر ، وذلك من حيث أن القهر سم يسمم الحياة ويعرقل دفقها وتفتحها الحر . فما زالت المعلقة ، إذن تثبت وقوف الشاعر إلى جانب التحرر في مواجهته الخطر بشتّى أشكاله ، ومازالت تثبت أنها تناوب بين حالات القهر والرد على القهر . هذا فضلا عن أن حس الحياة الذي يكشف نفسه الآن هو رد على القحل ويبوسة الصحراء .

وبالطبع ، لا تقع لوحة الحصان بمنأى عن نزعة توكيد الذات . ففضلا عن أن الحركة هي حال من أحوال القوة ، فان الحصان نفسه يطرح ، ومنذ الابيات الاولى ، كما لو

كان تجسيداً للقوة . ومن البدهي أن يفعل الشاعر ذلك ، لأنه يقدم الحصان كحصن له وكامتداد لقواه إلى الخارج :

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد ، قيد الاوابد ، هيكل

فبالاضافة إلى لفظة « هيكل » التي تشير إلى الضخامة ، والضخامة كيفية من كيفيات القوة ، فان هناك عبارة «قيد الاوابد » التي تجعل الحصان يتمتع بالقدرة على أسر الوحوش لماله من استطاعة على تطويقها كما تطوق القيود الأسير . انه رمز تجسيمي الطابع لقدرة الحصان على الحركة الدائرية الملتفة حول الوحوش وتثبيتها ضمن اطار هذه الحركة . والمزية في هذه العبارة التصويرية انها تعمل وفقاً لمبدأ تحميل أصغر عددممكن من الألفاظ لأكبر شحنة من المعنى .

القوة ، اذن ، هي الغاية الأخرى للوحة الحصان ، وكل نزوع نحو القوة هو نوع من توكيد الذات ، لا سيما وأن الموضوع هنا (الحصان) هو وسيلة الذات للالتفاف حول ذاتها أي أن حب الموضوع هنا هو طريق إلى حب الذات ، وتوكيد الموضوع هو اسلوب من اساليب توكيد الذات . لقد اعتاد الشعراء الفرسان أن يمتدحوا سيوفهم ورماحهم ، وفي ذلك امتداح لا مباشر للذواتهم . والشيء عينه يصدق على حصان امرىء القيس .

واذ ينتهي الشاعر من تصوير الحصان بمعزل عن الفعل في واقعه ، أي إذ ينتهي من وصف الحصان بوصفه كيفية أو شيئاً في ذاته ، فانه يدخل الآن في تصوير الحصان ضمن علاقاته بشرطه ، او كشيء لا جل سواه : الصيد . وهو في ذلك لا يخرج عن الجوهر الحركي لحيوانه ، ولا عن كونه حاملا لصورة القوة ، بل نحن نجد القوة في حالة التطبيق . وبالتالي فان الشاعر لا يكف عن نزعة توكيد الذات ، وذلك من حيث أن الحاجة إلى القوة تبسط ذاتها عبر مثالية الحصان . وبما هي كذلك فانها بالتأكيد منهج من مناهج اثبات الأنا والانتصار لها :

٦٧ فعن لــــنا سرب كـأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل

٦٨ — فأدبرن كالجزع المفصل بينه بجيد معم في العشيرة مخول

---

٦٧ — عنّ : عرض . السرب : القطيع . نعاج : بقر وحشيــة . دوار : صنــم يدورون حوله . ملاء مذيل : ثوب طويل .

٦٨ — الجزع : الخرز الابيض والاسود . معم ومخول : له اعمام واخوال .

٦٩ – فالحقنا بالهاديات ودونـــه … جواحرها في صرة لم تزيل
٧٠ – فعادى عداء بين ثور ونعجة … دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل
٧١ – فظل طهاة اللحم من بين منضج … صفيف شواء ، أو قدير معجل
٧٢ – ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه … متى ما ترق العين فيه تسفل
٧٣ – فبات عليـــه سرجه ولجامـــه … وبات بعيني قائماً غير مرسل

ليس صدفة أن يعج شعر امرىء القيس بالأشكال الفنية للصيد والحصان ، ولعله ليس صدفة أيضاً أن يكثر في وصفه للحصان من تشبيه بطائر القوة (انثى العقاب) وبالعقاب والباز . ومن خلال هذه التشبيهات فانه يقدم تلك الطيور الجارحة في حالة ممارستها للافتراس واليك هذاالمثال :

كأني بفتخاء الجناحين لقـــوة … صيود من العقبان طأطأت شملا لي
تخطف خزان الشربة بالضحى … وقد حجرت منها ثعالب اورال
كأن قلوب الطير ، رطباً ويابساً … لدىوكرها،العناب والحشفالبالي

في هذا الموقف نجد أنفسنا أمام طائر من العقبان (يشبه حصانه) يقوم بافتراس ارانب في مكان يدعى الشربة . وقد استطاع هذا الطائر أن يحول دون وصول ثعالب اورال (ثلاثةجبال) إلى هذه الارانب (صورة الاستئثار بالفريسة التي لا تقع إلا في يد الاقوى) . وفي البيت الأخير تبدو قلوب الطير وقد هيمن عليها الخوف حتى غدت قلوبها كحب العناب (افتقدت صلا بتها) وكالتمر اليابس (جفت فيها حركة الحياة) .

وكذلك تتبدى شهوة الفتك في لوحة الصيد هنا في المعلقة . فقد استطاع الحصان أن أن يبطش بثور ونعجة من بقر الوحش في طلق واحد دون أن يغسله العرق . وتأتي شهوة الطعام ، بما فيها من أبهة ارستقراطية ، لتتم شهوة الفتك ، ولتتكامل الشهوتان في شهوة واحدة

---

٦٩ – الهاديات : المتقدمات . جواحرها : ما تخلف منها . الصرة : شدةالجري، لم تزيل : لم تتفرق .
٧٠ – عادى : جمع . دراكا : سريعا . ينضح : يعرق . الماء : العرق .
٧١ – الصفيف : الشرائح المرققة . قدير : مطبوخ في القدر .
٧٢ – ترق : ترتقي . تسفل : تهبط .
٧٣ – غير مرسل : أي غير مرسل الى المرعى .

هي شهوة الاقتدار . وليست هذه الشهوة الأخيرة الا نوعاً من اثبات الذات وتعظيمها فبدلا من أن يقوم امرؤالقيس بوصف نفسه والافتخار بها صراحة وجهرة ، فانه ينيب عن ذلك امتداح حصانه ، من حيث أن هذا الحصان هو امتداد الشاعر نفسه .

ان من النادر أن تأتي قصيدة من قصائد امرىء القيس الكبرى دون أن يرد فيها الحصان والصيد ، بل ويمكن القول بأن الحصان والصيد والمرأة والطلل والمطر والافتخار الصريح بالنفس هي الموضوعات الأساسية المتواترة في شعره . ومع أن برهة الصيد تبدو بحثاً عن الوفرة ، تماماً كما هو حال المطر في اللوحة القادمة ، فان في وسعنا القول أن هوية اللذة قد أخذت تنحل في شكل ممارسة لفعل الصيد، تماماً كما سبق لها أن انحلت في الحصان. أن التخيلات تنصب هنا على مجال لا تضمر له الأخلاق السائدة أي موقف قهري . ولكن العناصر الجنسية لا تغيب عن اللوحة ، بل أن الشاعر يبدأ الصيد تماماً كما لو كان يطارد مجموعة من الفتيات :

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل

فضلا عن أن الصيد يجد ذاته اشباع لذي ، أو شكل من أشكال ذلك الاشباع ، فان امرأ القيس يسبغ عليه صفة جنسية شبه صريحة نراها حتى خارج المعلقة :

فبينا نعاج يرتعين خميلة كمشي العذارى في الملاء المهدب

فهو يمارس الصيد من حيث هو لذة جنسية تعوض عن اللذائذ المحظورة ، ولكنه في الوقت عينه يستهدف اشباع نزوعه نحو السيطرة عبر اخضاع الموجود الطبيعي لارادته ، وعبر تشبيه حصانه بطائر جارح قادر على السيطرة على الفريسة . وتأتي نزعة السيطرة هذه كلذة تتحقق بالتوافق مع الواقع كتعويض عن سلسلة احباطات طويلة ، وبالتالي كإثبات للأنا وكتعظيم للشخصية . وتوكيد للذات فانها نوع من سلوكات الدفاع عن النفس ولهذا كثرت فيها صورة الافتراس ، حتى لكأن الصيد عند امرىء القيس هو قيام الانسان بافتراس طبيعة مفترسة ، أو رد على الافتراس الذي يمارسه كل من المجتمع والطبيعة على الانسان ، بحيث يشبع لدى الشاعر منزعه الملحمي ، ويتبدى هذا الاشباع بكل وضوح على هيئة أكل الحيوان المأسور ، وفي تواتر لحظة الأكل هذه في شعر امرىء القيس . وفضلا عن ذلك ، فان امرأ القيس ، إذ يوجه منازعة في هذه القناة العدوانية ، يحقق اشباعاً للايروس يعوض عن اشباعه من خلال الفعل الليبيدي ، وهذا يعني أن من شأن هذه اللحظة أن تستهلك النزوع العدواني والتمهيدي عند الشاعر ، لأنها تواجه هذه العدوانية (رغبة الفتك) الناجمة

عن الاحباط في اتجاهات غير مدمرة اجتماعيا وهذا يقودنا الى القول بأن امرأ القيس إذ يستبق لوحة الصيد بلوحة الحصان ، فانه يستبق الفعل بتهيئة أداته ، مما يعني بدوره أن ليس غاية في ذاتــه فحسب ، بل هو أيضاً وسيلة لغاية افتراسية من شأنها ان تخفف التوتر . ومن هنا كان اهتمام امرىء القيس الشديد بوصف الحصان وبإبرازه كمثال للخيل كلها .

ولا تقف هذه النزعة الافتراسية عند تخوم لوحة الصيد بل هي تتمطى لتغمر لوحة المطر ، ولكن بعدما تتحول من هيئة افتراس إلى هيئة تدمير ، أي بعد ما تتحول العدوانية من حالة إلى حالة أشد عنفاً .

٧٤ – أصاح ترى برقاً أريك وميضه ... كلمع اليدين ، في حبي مكلل

٧٥ – يضيء سناه أو مصابيح راهب ... أمال السليط بالذبال المفتل

٧٦ – قعدت له ، وصحبتي ، بين ضارج ... وبين العذيب ، بعدما متأمــل

٧٧ – على قطن بالشم أيمن صوبــه ... وأيسره على الستار فيذبــل

٧٨ – فأضحى يسح الماء حول كتيفة ... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

٧٩ – ومر على القنان من نفيانــه ... فأنزل منه العصم من كل موئل

٨٠ – وتيماء لم يترك بها جذع نخلــة ... ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

---

٧٤ ـ أصاح : يا صاحبي . كلمع اليدين : كتحريكهما . الحبي : السحاب المتراكم الذي حبا بعضه الى بعض . مكلل : صار أعلاه كالاكليل لاسفله .

٧٥ ـ سناه : ضوءه . السليط : الزيت . الذبال المفتل : الفتيل .

٧٦ ـ ضارج والعذيب : موضعان . بعد ما متأملي : ما أبعد هذا المكان الذي تأملت البرق منه .

٧٧ ـ قطن : جبل . الشيم : النظر الى البرق مع ترقب المطر . الصوب : المطر. الستار ويذبل : جبلان .

٧٨ ـ كتيفة : اسم مكان . الكب : القاء الشيء على وجهه . دوح : شجر ملتف. الكنهبل : شجر عظيم . الاذقان : الرؤوس إلا مجازاً .

٧٩ ـ القنان : اسم جبل . النفيان : ما يتطاير من قطر المطر . العصم : الاوعال.

٨٠ ـ تيماء : قرية في بلاد العرب . اطم : قصر . مشيداً بجندل : مبنياً بالحجارة الكبيرة .

٨١ – كأن ثبيراً في عرانين وبلـه   كبير أناس في بجاد مزمـل
٨٢ – كأن ذرا رأس المجيمر غدوة   من السيل والاغثاء فلكة مغزل
٨٣ – وألقى بصحراء الغبيط بعاعه   نزول اليماني ذي العياب المحمل
٨٤ – كأن مكاكي الجواء غديـة   صبحن سلافاً من رحيق مفلفل
٨٥ – كأن السباع فيه غرقى عشيـة   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

ما الذي يفعله السيل عبر هذه الصور الغاضبة التي تتكوكب لتوحد دلالتها ، يبدو السيل وكأنه قوة عاتية أطلقها الشاعر من عقالها لتشنع شيئاً من رغباته . إنه يكب دوح الكهنبل ، وهو الشجر العظيم الملتف ، على رؤوسها في منطقة كثيفة . أما في القنان فقد أرغم الأوعال على الهبوط من كل منزلة . وحطم في تيماء كل نخيلها وهدم كل قصر فيها ، إلا ما كان مشيداً بصم الصخور . ورضخ له جبل ثبير حتى لكأنه شيخ يتدثر بكساء وينوء تحت عبء السنين ، وربما تحت عبء البرد . أما ذرا جبل المجيمر فهي مطوقة بالسيل وغثائه حتى لم يبق منها بارزاً إلا نتوءاتها التي غدت أشبه بفلكة مغزل . أما السباع فقد أغرقها حتى باتت أشبه بجذور البصل البري المقتلعة والملطخة بالطين . ولكن البيتين الثالث والثامن والرابع والثامن يقدمان السيل على عكس ما قدمته الأبيات السابقة ، أي في حين كانت الأبيات الأخرى تقدم السيل كما لو كان طاقةتدميرية مشخصة ، فإن هذين البيتين يقدمانه كما لو كان مصدر سعادة وخصب . ولهذا أرى أن البيت الخامس والثمانين يجب أن يسبق البيت الثالث والثمانين بحيث تنتهي المعلقة بهذا البيت :

كأن مكاكي الجواء غديـة   صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

وذلك لأن البيت الخامس والثمانين يأتي مقطوعاً أو معزولاً عن الأبيات التدميرية ببيتين

---

٨١ – ثبير : اسم جبل . عرانين : انوف ، استعارها لاوائل المطر . وبل : مطر . بجاد : كساء مخطط . مزمل : مدثر .

٨٢ – رأس المجيمر : اكمة بعينها . الاغثاء : ما جاء به السيل من حشيش وتراب .

٨٣ – الغبيط : أكمة . البعاع : الثقل . العياب : الثياب .

٨٤ – المكاكي : نوع من الطيور . الجواء : الوادي . سلاف : خمرة . المفلفل : الذي القي فيه الفلفل .

٨٥ – الارجاء : النواحي . القصوى : البعيدة . انابيش عنصل : اصول البصل البـري .

يختزنان حس السعادة . وإذا ما قبل هذا الترتيب الذي نقدمه للأبيات الأخيرة فإن المعلقة تكون قد استهلت بالبكاء واختتمت بسجع الطيور .

وأياً ما كان الشأن ، فإن هذا السيل العاتي يذكر إلى حد بعيد بعاصفة « الملك لير » الفصل (الثالث ، المشهد الثاني).

انفجري ، يا رياح ، واشدخي وجنتيك ! اغضبي ! وانفجري !
وأنت يا شآبيب ويا أعاصير ادفقي
حتى تغمري قبابنا وتغرقي بروجنا
وأنت أيتها النيران الكبريتية النفاذة كالفكرة ،
ويا رسيس صاعقة تشرخ السنديان
اسفعي رأسي الأشيب ! وأنت أيها الرعد المخلخل لكل شيء ،
سطح كروية الأرض السميكة ،
دمر قوالب الطبيعة ، وادلق البذور كلها على الفور ،
البذور التي تطلع الإنسان الكنود !

لعل التشابه أو التقارب بين السيل والعاصفة واضح كل الوضوح ، إذ يطلب لير إلى المطر أن يغمر القباب وأن يغرق البروج ، تماماً كما فعل سيل امرىء القيس بالقصور في تيماء ، كما يطلب إلى الصاعقة أن تشرخ السنديان ، كما فعل السيل بأشجار النخيل ودوح الكنهبل . ولكن هذه العاصفة شديدة القتامة ، من الناحية النفسية ، لأنها لا تشبع في شكسبير (أو في مثله لير) إلا نزعة التدمير وحسب .ولهذا كان ينقصها تغريد « مكاكي الجواء » ، كما ينقصها زركشة الأرض بالنبات والزهر حتى تغدو أشبه بقماش التاجر اليماني . إن عاصفة شكسبير غاضبة فقط، لأنها رد فعل مباشر على احباط عنيف ، أو على اضطهاد بلغ نهاية تخومه بحيث لم يترك المضطهد (لير) أية فرصة للتصالح مع واقعه .والفرق الأساسي بينها وبين سيل امرىء القيس هو أنها لحظة شعورية صممها الكاتب (على الرغم من أنها تشبع حاجة في نفسه) لتستجيب لموقف كابح ومعاد لروح الإنسان ، بينما كان سيل امرىء القيس لا شعورياً قدمه ليشرح من خلاله ، بأسلوب لا واع ، كل ما يعتمل في داخله من رد فعل على الاضطهاد الذي تمارسه الحياة على الفرد ، أو على الإنسان . وثمة فرق آخر ، هام وأساسي ،إن كلا من العاصفة والسيل يشبعان في الشاعرين نزوعهما إلى التدمير ، ولكن في حين أن العاصفة لا تشبع في شكسبير سوى هذه الحاجة ، فإن السيل يشبع في امرىء القيس

حاجتين أخريين : الحاجة إلى القوة (توكيد الذات) والحاجة إلى الوفرة والخصب والسعادة .

فبينما لا يريد شكسبير من عاصفته إلا أن تدمر ، فإن سيل امرىء القيس يعكس الصورة الانتربولوجية للطبيعة في ذهن الجاهلي . إن الطبيعة التي تدمر الحضارة (الأطم في تيماء) والحياة (الأشجار عند البدائيين رمز الحياة ، وكذلك هي لدى الشعوب السامية القديمة) هي عينها التي تنثر الخصب وغناء العصافير . لقد جاء سيل امرىء القيس حاملا النقيضين في تركيبة واحدة .

فليس صدفة أن يستهل امرؤ القيس معلقته بالطللية وأن يختمها بالمطر . إنه يعود الآن عوداً على بدء ، فقحط الطبيعة هو الذي يخلف الأطلال ويضطر الناس إلى هجران بيوتهم انتجاعاً للكلأ . وبذلك نشعر أن موضوعات المعلقة ليست بالبسيطة على الإطلاق ، بل هي شديدة التعقيد ، بخلاف ما يمكن للنظرة من السطح أن توحي . ولا يمكن للنظرة الأعمق إلا أن ترى في لوحة المطر تركيبية من عدة عناصر أو جزئيات (موتيفات) :

أولا — النزعة التدميرية للشاعر والطبيعة . وهنا يتوافق وعي الذات ووعي الموضوع .

ثانياً — البحث عن الوفرة والخصب كرد فعل على القحط والتدمير الذي تمارسه الطبيعة على الطلل (الحضارة) .

ثالثاً — حرف الجنسية عن نزعة نقض السائد من خلال المارسة الاجتماعية وإشباع حس النقض إشباعاً خيالياً .

إن التنازل الراغم عن حرية الليبيدو وارتوائه الكامل هو ما يوقظ في الإيروس قواه التدميرية . فالنزعة التدميرية ليست غاية في ذاتها ، بل هي تعمل لحساب مبدأ اللذة المقسور على الاذعان والامتثال للسائد . ويتناسب عنفها مع مدى القهر الذي لحق باللذة . فالعنف الذي نلمسه في وصف امرىء القيس للمطر يشرح ، أول ما يشرح ، عنفاً انتقامياً قائماً في داخل الشاعر ، إذ يملك هذه الصور والأشكال ذات المضمون الانفجاري الهديمي أن تفسر وتنبش انفجارات حادة في أعماق الشاعر . وبذلك يمكن رؤية القوة التدميرية للطوفان من حيث هي رد الشاعر على السحق الذي يعيشه يومياً . فبينما كان البكاء (وهو شكل من أشكال الانفجار ، ولكنه انفجار سلبي وانسحابي) هو الرد على القهر في البرهة الطللية من المعلقة ، فإن الموقف ينعكس الآن ليأخذ الرد شكل الرغبة في التدمير (والبناء أيضاً) ، ولكنه تدمير خيالي يعزز تصورنا للقهر الذي يعانيه الشاعر ، لأن كل تدمير هو نتاج كبت وإحباط طويلين . وعلى ضوء هذه الفكرة يمكننا أن نفسر ظاهرة تدمير الحضارة على يد البرابرة والمغول والتتر .

أما نشعر الآن أن جوهر المطر هو عين جوهر الحصان في اللوحة السابقة ؟ لقد كان الحصان حاملا لعدة كيفيات : الكيفية الجنسية المحروفة عن شكلها الشبقي والمستبدلة بلذة لا جنسية تخفي الجنسي المقموع وراءها وتعوض عنه ؛ وكيفية القوة (توكيد الذات) ؛ وكيفية القدرة على اللحاق والفتك ؛ وكيفية الإشباع وتناول الطعام الوفير مع الصحب في جلسة حبور . إن المطر ، إذ يدمر ، يحقق إشباعاً للمكبوت ، وإذ يحمل كل أشكال القوة فإنه يؤكد شخصية الشاعر ، وإذ ينثر الخصب والغناء فإنه يجلب له السعادة كما كان يفعل الصيد واشتواء لحم الحيوان المقنوص .

ولنلاحظ أن الخيال الحركي الذي كان يتسم به الحصان والصيد لم ينقطع في لوحة المطر ، بل ظل يثابر على استمراريته حتى غمر اللوحة كلها . خذ هذا البيت مثلا :

أصاح ، ترى برقاً ، أريك وميضه كلمع اليدين ، في حبيي مكلـــــل

لم يقل الشاعر : « في غمام مكلل » ، بل « في حبيي مكلل » ، وذلك يعني أنه يستغل الطاقة الإيحائية للغة العربية : فالحبي المكلل هو السحاب المتراكم الذي حبا بعضه إلى بعض فتراكم وصار أعلاه اكليلا لأسفله . إن هذه الحركية هي مزية متوهجة من مزايا شعر امرىء القيس، تسبغ عليه فتنته ، ولا ينازعه عليها أي من الجاهليين الآخرين . أما قدرته على تصوير السكون فليست أقل من طاقته على تصوير الحركة : فثبير شيخ مزمل ، وذرا المجيمر فلكة مغزل ، والسباع الميتة هامدة كجذور البصل البري المقتلعة من تربتها .

علينا أن ننتبه إلى أن المطر واحد من الموضوعات الأساسية في الشعر الجاهلي بعامة ، وفي شعر امرىء القيس بخاصة . ولكن عبثاً نحاول أن نجد في الشعر الجاهلي سيلا عدوانياً كسيل امرىء القيس ، وحتى في بقية شعر امرىء القيس نفسه ، لا نجد لحظة ماطرة لها مثل هذه الكيفيات والطاقات ، وفي ذلك دلالة فصيحة على أن لوحة المطر هنا لاتخدم شيئاً قبل بسطها لمنطويات الشاعر التي يتمرأى فيها القهر فيثمر نزعة الحقد والتدمير ، ولكن دون أن ينسيه ذلك حبه للسعادة وجنوحه نحو حياة أمثل . والحقيقة أن شعر امرىء القيس هو البحث عن النيرفانا في ظلال حرية الشبقية . ولن يفوتنا أن ننتبه إلى العلاقة القائمة بين القحل والتدمير القائمين في المطلع الطللي وبين هذه الوفرة المائية المطروحة الآن . فما من ريب في أن الحاجة إلى الماء هي حافز (موتيفة) من حوافز إنشاء وتركيب هذا السيل . ان رحيل المحبوبة المعروض في الموقف الطللي ناجم بالدرجة الأولى عن السعي وراء الماء . والآن يأتي هذا التدفق المائي ، هذا الطوفان ، ليشبع الحاجة إلى الماء إشباعاً خيالياً . وهذا يعني أن الشاعر

يطارد الغائب مطاردة وهمية . وخلاصة القول أن لوحة المطر في معلقة امرىء القيس بخاصة شديدة التعقيد ومتعددة الحوافز .

ولما كان المطر موضوعاً جوهرياً عاماً في الشعر الجاهلي ، فإنه حقيق ببحوث تنفرد به دون سواه . إن موضوعات عصر من العصور هي كشف دقيق عن شخصية ذلك العصر ، وإفصاح حقيقي عن الروح في درجة ما من درجات ارتقائه . وعند الموضوعات المتواترة في أدب مرحلة من المراحل التاريخية يتوجب على الدارس أن يقف ويطيل الوقوف ، إذا أراد أن ينبش روح العصر وأن يفض منطوياته ويكشفها إلى الضوء ، وما ذلك إلا لأنها كوكبة حاجات تلك المرحلة . ولكن هذه الموضوعات المتواترة والدالة لا يمكن تناولها إلا ضمن إطار علاقتها التاريخية والبيئية ، وإلا بناء على مقولة اللاشعور الاجتماعي المنطوية على أن الجماعة تحول حاجاتها وممارساتها معاً إلى فن . فليس محض صدفة أن تقوم اللغة العربية بتكريس لفظة خاصة « الشيم » للتطلع إلى البرق مع توقع هطول المطر . مثل هذه اللفظة قد لا نجدها في لغة أخرى ، ولا سيما في لغات شعوب البلدان الماطـــرة أو الباردة .

* * *

أظننا بهذا المنهج نملك أن نقبض على النظام القائم في فوضى وتمزق الأشكال الفنية التي لا تقدم إلا تبعثرها لدى النظر إليها من السطح . فهو يمكننا من رؤية المعلقة في شموليتها وعلى مبعدة من التجزيئية والموضعية . لقد بات في ميسورنا أن نلخص هذه النظرة الشمولية لمعلقة امرىء القيس بقولنا ان الخط الناظم لها هو انقهار الذات (امام كل من الطبيعة والمجتمع) والانتصار لها من خلال توكيدها المباشر وغير المباشر . فلما كانت اللذة في النظم الاجتماعية الآخذة بقيمة حفظ خط النسب تتعرض للنقص والنفي دوماً ، وذلك لأنها تكف عن كونها غاية في ذاتها ، أي لما كانت اللذة غياباً عالي النسبة ، فإن من المحتم أن يشعر الفرد المعرض للاحباط وراء ما هو غائب ابتغاء استحضاره . وهذا السعي هو عين سلوكات امرىء القيس في القسم الأول من المعلقة ، تلك السلوكات التي تمارس المناقضة وتوكيد الذات والتعبير عن القهر السائد على الأفراد . ومع أن هذه السلوكات توحي بادراك الشاعر لامكانية تحرره عبر تحدي القيم ، فإنها في الوقت نفسه توحي بتعاظم الخطر . ولهذا جاءت

المحطات كلها أشبه بسلسلة تتناوب فيها حلقات توكيد الذات وحلقات التوجع تحت ضربات القهر . وما يدلل على اقتناع الشاعر بتراجع مفهوم الحرية هو تلك النزعة التدميرية التي بسطها عبر لحظة المطر . ان السيل الذي تحتويه هذه اللحظة المركبة والكثيفة ليست أكثر من تيار شعوري عميق يتحول شعراً إلى هيئة سيل مشحون بالطاقة الغضبية التي يصبها الشاعر على الكائنات نتيجة لتزعزع إيمانه بامكانية تخطي جدران التحريم . فإذا كان القسم الأول من المعلقة تمرداً ومناقضة ، فإن القسيم الثاني خود واستسلام لا يتورع عن صب دفقه الغضبي من خلال موضوع خارجي له إمكانية إخفاء التمرد الحقيقي وإجهاضه . وكذلك نجد في القسيم الثاني صورة الحصان من حيث هي تحريف الطاقة عن مسارها الغضبي المارس لنقض ممارسة اجتماعية ، أو تحويل لها باتجاه موضوع خارجي يؤكد الأنا ويثبت الذات ويشبع نزعة التفوق بنهج يقره المجتمع ويعترف به . ولهذا فإن لحظة الحصان والصيد لم تكن مجرد تخدير وإلهاء عن الغاية الأساسية للسلوك ، بل هي شكل من أشكال الانصياع الراغم والرضوخ المثل للمنظومة الأخلاقية الكابحة . ولعل الطاقة التي تحولت من المناقضة (الفعل في المجتمع) إلى الصيد والحصان (الانسحاب من المجتمع) هي التي أخرجت ، بفعل زخمها وشدتها ، حصاناً مثالياً لا نقع عليه في الواقع الموضوعي . ان حاجة الشاعر إلى مثل ذلك الحصان ، الحاجة المتأتية عن ضرورته من أجل الالتفاف النرجسي حول الذات ، وبالتالي من أجل تعظيم الأنا وتعزيزها ، هذا التعظيم الذي يتناسب طرداً مع أبهة الحصان وعظمته ومثاليته ، إن هذه الحاجة هي التي أنتجت حصان امرىء القيس المنقطع النظير . وتوحي لحظة الصيد أيضاً بأن المناقضة والقوة الغضبية قد تحولتا من عالم الإنسان إلى عالم الطبيعة ، أي أن قوى النفس توجه في أقنية ليست ضارة اجتماعياً ، بل هي أقنية تحبذها النظم البشرية لأنها تمتص وتستهلك كل نزعة تدميرية تبتغي أن تفعل في الواقع ممارسة لا تخيلا .

غير أن هذا كله لا يحول دون الذهاب إلى أن امرىء القيس هو رافع أول صيحة تحرر في تاريخ الثقافة العربية ، وأنه المكمل الحقيقي (مضافاً إليه طرفة) لممارسات الصعاليك ذات الطابع النقضي . بل ويمكن القول بأن امرأ القيس هو واحد من الصعاليك دون أن يكون قد مارس الصعلكة فعلا ، لأن جوهره من جوهرهم نفسه . فالفرق ليس ببعيد بين شعار عروة بن الورد ، « عافي إنائي شركة » ، وبين شعار امرىء القيس ، « ضل بتضلال » . غير أن ما ينقصنا ، كي نستوعب العلاقة الوثيقة بين تقييد حرية الايروس ، وبين نمو

الملكية الخاصة التي ناضل الصعاليك ضدها ، هو انثربولوجيا القبيلة الجاهلية . كما أننا ، من الجهة الأخرى ، نملك أن نبصر شيئاً من التقارب بين امرىء القيس والنابغة . فإذا كانت معلقة امرىء القيس تكشف عن الروح وهو يتلقى الصفعات الأولى للقمع الجنسي ، فإن معلقة النابغة تكشف عن الروح وهو يتلقى الصفعات الأولى للقمع السياسي الاستلابي المروض للأفراد . ومن شأن هذا كله أن ينم على أن حضارة معينة آخذة بالتأسس .

المراجـع :

١ ـ ديوان امرىء القيس .
٢ ـ شرح المعلقات للزوزني .
٣ ـ شرح المعلقات للشنقيطي .
٤ ـ جمهرة أشعار العرب .

* * *

قصص شعرية قصيرة جداً

شوقي بغدادي

هذه مجموعة أخرى من القصص الشعرية القصيرة جداً ، أنشرها بعد تلك المجموعة المشابهة التي نشرتها في عدد آذار الماضي من المعرفة. لم أكن أعرف وقتها على وجه الدقة ماذا صنعت ، وما عسى يكون أثرها بين الناس . غير أنّ كثيرين من الذين قرؤوها أحبّوها ، بل لقد استظهرها بعضهم غيباً ، وعلق مغزاها في أذهانهم ، وماذا كنت أريد أنا أكثر من ذلك .

ثمة اذن في عوالم الابداع الفني مسالك كثيرة جديرة أن يُغامر الفنانون في ارتيادها . وما أحسب أن للشعر وصفةً خاصّةً معيّنة لا بدّ من الخضوع لها حتى نصنع ما هو شعري حقاً ومؤثّر . ثمّة في الدنيا الصاخبة حولنا إذن مناظر يومية لاأكثر منها ولا أغنى ، نمرّ بها لاهثين في زحمة الحياة السريعة التي تمتصّ طاقتنا على الانتباه إلى الاشياء العابرة ذات المغزى الانساني العميق ، حتى لنكاد نفقد هذه

الخاصة التي يتميز بها بنو الانسان : أن يتمهلوا ، ويتأملوا ، ويدركوا في كل ما يعرض لهم تجربة جديدة باغناء إنسانيتهم . أن نبصر مثلاً أعمى يتلمس بكفّه وجه طفل شاحب ، أو نقرأ خبراً قصيراً في جريدة يومية عن عامل بناء سقط إلى الأرض من أعلى البناء الذي أسهم في أنجازه ، أو نراقب طفلاً يدبّ على الأرض ويمد يده دون جدوى لالتقاط أشياء محفوظة وراء زجاج شفاف . . عشرات بل مئات من المناظر العابرة التي تمرّ بها دون توقّف ، تصرخُ بنا أن توقّفوا وتأملوا . . إن عصر السرعة الذي تستسلمون لايقاعه الفظيع يكاد يلتهم نضارة الحياة في أرواحكم المتعبة .

ليست هذه القصص الشعرية القصيرة إذن أكثر من وقفات تمهّل في زحام حياتنا ، وومضات نور خاطفة تفتح لنا في آفاقنا المدلهمّة نوافذ صغيرة نطلّ منها على حياة الآخرين . . ليست أكثر من وسيلة مضافة إلى كثير من الوسائل التي تحاول أن تجد لها طريقاً إلى قلوب الناس المسرعين اللاهثين الذين فقدوا متعة التمهّل والتأمّل . .

خيانة العيون

حمل الأعمى ابنهُ بين يديه
أخبروه أن لوناً شاحباً في وجنتيه
منذ اسبوعين يغزوهُ
وما أجدى دواء

أخلد الطفل إلى كفّ أبيـهِ
وهي تمتدّ إليهْ
تقرّى أنفـهُ
جفنيـهِ
خدّيـهِ
جبينَـهْ
وكأن في كفّهِ ألفى عيونَهْ
ثمّ يرتدّ ليبكي في خفوتْ
حاشراً في محجريهِ الغائرينْ
إصبعينْ
صائحاً : يا خونَهْ . . يا خونَهْ !.

حادثُ سقوطٍ عاديّ

نظرَ العاملُ للأسفلِ
من أعلى البناءْ
كان في طابقه العشرين
في الذروة
في حضن السماء
أخذتهُ الخيلاءْ
كبر الطفلُ إذن
هذا الذي ربّى وصارْ

وانحنى يرنو إلى الدنيا
إلى أقصى قرارْ
آهِ من هذا الدوارْ ! .
وهوى العاملُ من أعلى البناءْ
لم يكن يبصره حين هوى
إلاّ السماء

* * *

الدرسُ الأوّل

الطفل يرى الاشياءْ
الطفلُ يمدُّ يديه
لكنّ زجاجاً شفّافاً
يمنعها عن كفّيه
الطفلُ يعيدُ الكرَّةْ
والدهشْةُ في عينيه

* * *

الدرسُ الأولُ
أن تبصِرْ
وتمدَّ يديكَ ولا تمسكُ
ويكفُّ الطفلُ
تُراهُ وعى
ما كان عليهأن يُدرك ؟ ..

* * *

التعَب

بدأ القتال بلا مقدّمة
ومن غيرِ احتدامٍ مرتقبْ
إثنان قد فرغا من العمل الطويلِ
تزاحما عند الخروج
وهكذا انفجر الغضبْ
وتصاعدت من أعينِ الاثنين
ألسنةُ اللهَبْ
وتدحرجا
وتمزقا وسط الصخبْ
وتحولا وحشين
حتى هدّ جسمهما النصَبْ
فتباعدا
وتراخيا
فكأنّ نبعاً قد نَضَبْ

* * *

قال الذين تجمهروا :
لم يبدأ ا لولا التَعَبْ ! .
قال الذين تفرقوا :
ماذا عسى كان السبَبْ ؟ .
فأجاب آخرُ :
إنّهُ نفسُ السبب ! .

* * *

فقدان الانسجام

زيّنت شعرها بالزهورْ
زيّنت صدرها بالزهورْ
غير أنّ فستانها
لم يكنْ في بهاء الزهورْ
كان ثوباً لأخت لها
صغّرته لها أمُّها
بعد أن كبرت أختُها

نظرت عبر مرآتها
فرأت نفسها مُضحكةْ
ضحكت إنّما لم يكنْ
في الصدى رنّةٌ من سرورْ
ورأت نفسها فجأةً
تنزع الزهرَ عن شعرها
وتمدُّ إلى صدرها
يدَها كي تُزيحَ الزهورْ

* * *

الباب المغلق

كلُّ فجرٍ تدقُّ على بابنا
بائعات الحليبْ

كلُّ يومٍ يصبّحنَ أطفالنـــا
بالنداء الحليبْ
غير باب إلى قربنـــا
لم يكن أبداً يستجيبْ
صار في بيتنا غصّةً
اسمها بيتُ جيرانـنـــــــا
والنداءُ الذي لم يزلْ
ميتـــاً فوق بابٍ قريبْ

* * *

السعادة المفاجئة

ما أجمل الشمس التي تشرقُ فجأةً
مـــن خلف أستار مـــن الغيوم
أكون في كآبتي
أنظر مـــن نافذتي
للأفق الممتدِّ
تكون أفكاري التي كوّنتها
كالأفق المسود
وفجأةً ينبثقُ الشعاعُ رائعاً
يضيء غرفتي
وفجأةً أحس أن كلَّ شيءٍ
كان خاطئـــاً
وأنني في دهشتي
أسعدُ ما أكونْ

اشرعي لغة البدء

فــؤاد كحل

لا تقولي : يَطولُ بأهلِ المدينةِ
بحثُ اكتشافِ الجريمةِ
في مُدُنِ الحُزْنِ والخوفْ
لا يسألونَ عن الموتِ
لا يسألونَ عن الصمتِ
والأهلُ فيها زمانٌ هزيلٌ
وحينَ يُغادرُها الخبزُ والزائرونْ
تموتُ اكتئاباً وخوفاً مِنَ البَدء
لا . . . لا تخافي البداياتُ آتيةٌ
والزمانُ الذي يتحوَّلُ آلهةً
وتماثيـــلَ ناطقةً
لنْ يظَلَّ بَخيلْ

* * *

إنّه العشقُ خالقنـــــا ،
أشرعي لُغةَ البدء
مقهورةٌ رجفةُ الحزنِ جاءتْ
ومخمورةٌ رَعْشَةُ الحبِّ صارتْ
ومسكونةٌ بالهوى رقصةُ الجسدِ المتعطشِ
دفئاً أنتْ . . .

أَجُبلتِ من البحرِ والبرّ ،
أم منْ خلاياي ؟ !
صارَ التلاحُمُ يستمطرُ الحبَّ في غابةِ النبضِ
هلْ يُسكَبُ الليلُ في رئته
الصبحِ ،
أو يُسْكَبُ الصبحُ في رئةِ الليل ؟
أو يشرقُ الدفءُ كالرّهجِ
ها . . . جئتُ منْ زَمـــــنِ النــــارِ والأُمنياتِ
سلاماً وبرداً عليكِ
فلا تحزني ، الحزنُ يقتُلُنـــــا
والبكاءُ المجرحُ يقتُلُنـــــا
والهوى المرُّ يقتُلُنـــــا
وابدئي الآنَ
والتحمي بدمي المتجمّدِ
كي نتناسَلَ ضوءاً من الحبِّ
قاتلةٌ رحلةُ الحلـــمِ . . .

ها . . . أشرقتْ رايةُ الأبجدية ، عانقتُها عاشقاً
، ثم قدّمتُ طُهرَ بكارتها . . . . ،
ورسمتُ على صدرِها صورةَ الحبِّ في الموت
عانقتُها ،
الشوقُ يقتُلُنا ، مثلما الصمتُ يقتُلُنـــــا . .
عانقيني توهّجُ كل الخلايا
وترعّشُ كلّ الخلايا
دمي أنتِ ؛ أغنيةُ الرغبـــاتِ ،
الشرايينُ تنبضُ بالحبِّ
تمطرُ بالحـــبِّ
أنتِ الكرياتُ
أنتِ التفتّحُ في جسدي الغضِّ ،
ــ هل تولدينَ مـــن البحرِ ،
والبرِّ ؟
ــ قالتْ : مـــن الحزنِ والنــــارِ والجسدِ المتعطّشِ
قلتُ : مـــن الموتِ ؟ !
قالتْ : مـــن الحـــبّ والموت والبؤسِ
قلتُ : مـــن النّـــور ؟ !
قالت : مـــــن النـــورِ والطينِ والعطشِ الجسديِّ المفاجيء
والرغبةِ العارمه

* * *

إنّهُ الحزنُ يَدخُلُ في كلِّ حلمٍ نسجناهُ
سيدةَ العِشْقِ : أينَ التواجدُ
أين التشابُكِ ؟
أرقصُ للعُري متزرعاً في دمي
جئتُ مـــن كبوتي حاملاً جُرحَ موتي
فماذا على الخِصب . . . !
هل يتناسلُ فينـــــا
وهل نتناسلُ فيـــــه ؟

* * *

رأيتُكِ مسكونةً بالبيـــــابيع فجئتُ
وفي رغبتي غُصّةُ اللهفةِ الجسَديّةِ
يا موجةً مـــن عروقي
ويا رقصة مـــن بروقي
هـــو الحـــب خالقُنـــــــا
الشوقُ مُنشِدُنا في فمِ الزّهرِ
ليلُكِ ليلي
ودِفئُكِ دفئي
وعِشقُكِ عِشقي ،
التحمتُ ببوابةِ القلعةِ الأُنثويّةِ
ها . . . أنتِ أعظمُ منّي . ،

إذا مُورسَ الحبُّ
الفظُ زهرَ الهوى...تحتوينْ
لتنمو بكِ النطفةُ الحيويّةُ
أنتِ حقولٌ وخِصبٌ ودفءٌ وأغنيةٌ
أنتِ هـذا العطاءُ ..
العطاءُ .....
الذي يمنحُ الكونَ خِصبَ المواسمِ
هيا ...توحّدُ كلَّ الخلايا ،
المجيءُ إليك وحيداً عظيمُ الخطورةِ
فلتمنحيني الطفولةَ ...والبدء
ولتمنحيني ....؛
المسافاتُ صارتْ تطولْ
وتفصلُنـا ...والهوى يتأرجَحُ
بين الظنونِ ..وبين اليقينْ

* * *

أتيتِ
تواريتُ
جئتُ
تواريتِ
كيف تقولين : سبعَ سنينٍ عجافٍ
وينزاحُ عـن حبّنـا الوهمُ

أخشاكِ ... ،
تخشينْ .. ؟ !
إذاً عانقيني . فنقتل غربتَنا الموحشةْ ..
ويصبحَ هــذا التلاحمُ أغنيةَ السائرينَ
على طُرُقِ الليلِ
نحنُ مــن البحرِ والبرِّ
فلنتنشقْ أريجَ التلامُسِ حنْحنةً
والتشابُكِ ممتزجاً
تصيرُ البذورُ ولادةَ حلمٍ
سقيناهُ بالمطرِ الجسديّ
ويأتيكِ في لحظةٍ مــن زمانِ التكشّفِ بعضُ مخاضٍ
فأجلسُ بين يــديكِ أباركُ
غصنَ حياتي
وارقبُ رحمَكِ
ينفلتُ الطفلُ كالزّهرِ منــهُ
فيأتي إليَّ جميــلاً
جميــلاً كما الله في لحظاتِ التجلّي
جُبلتِ مــن الرّغبــةِ الجسديّةِ مثلي ؟
إذن .. أشرعي لغــةَ البــدء
واقتربي
التحمي ..
انطرحي فوقَ عُشبِ التحابُبِ

فالخِصبُ يزهــرُ فينـــا ،
يكادُ يفتّق كلَّ الخــلايا
تعاليْ ، ولا تجعلي زهــرةَ الحبِّ ترشَحُ
في غـــير أكوابِهـــا
الجــوعُ يقتُلُنـــا
الخــوف يقتُلُنـــا
الــوهمُ يقتُلُنـــا
مــن يــراكِ ، يقول : انتهى الجوعُ
أنتِ عروقي وأقــربُ
لكنّني عَطَشٌ .. عَطَشٌ .. عَطَشٌ
مثلما العيسُ أبقى على الظمأ المتراكم
والماءُ فــوقَ الظهورِ يبخّرُهُ الحرُّ
قلتُ : تعاليْ
ولا تجعلي الحزنَ يغتــالُني
موحشٌ زمني
موحشٌ جسديَ
كيف ينشطرُ الأملُ المتناسِلُ في زمنِ القهر ؟
أعرفُ أن مظلتَنـــا البؤسُ
لكنْ ، إذا اتحّـــدَ العشقُ بالخصبِ
ينتحرُ العُهرُ خــوفاً
وينحطِمُ الألمُ البشريُّ ،
المسافاتُ خائنـــةٌ

زادتِ الفصلَ ، فلتبـــدَّني الخطوَ
كي نتلاقى احتجاجاً ،
ونصرخَ في وجـــه عالمنا
بالتلاحمِ
عشقاً
وعشقاً
وعشقاً ..

* * *

وفاة السيد «كولوتسا»

قصة للكاتب اليوغوسلافي
برانيمير تسيبا نوفيتش

مضى العديد من الأيام القلقة والمثيرة ، لكن "المدينة" الصغيرة لم تعرف شيئاً عن السيد كولوتسا . انه يملك نقوداً ، قال الفقير ، وقد يكون مقامراً . حينذاك أشار الحكماء ، كبار السن (اذا كان الامر كذلك ، فاننا سنتركه يرجع عارياً) !

لقد كانوا يعرفون شيئاً واحداً : انه لم يكن جاسوساً . لانه ، اذا كان كذلك ، فانه لن يتكلم وسيتجنب لقاء الآخرين . وضح البعض قائلين بانه جاء طلباً للراحة ، لكن ليس من الصحيح التصور بان مثل هذا الرجل اختار مدينتهم غير الجميلة دون باقي الاماكن الصيفية .

تساءل الجميع « ما هو ذنبه » و « هل من الممكن اننا لن نكتشف هذا ابداً ؟ » . ثم همس أحدهم : « لقد رأيت نذير المرض في وجهه » . أما الفضوليون منهم فإنهم اندفعوا باتجاه الجسر الذي كان السيد يقضي معظم الوقت مستنداً إلى حاجزه الحجري ، يتأمل شيئاً ما في ذهنه ، ناظراً إلى النهر الا رجواني المتجه نحو الشمال .

على كل حال ، لم يعد هناك . وبدأوا يعتقدون بانه ترك المدينة وان كل ما له علاقة بمغادرته المفاجئة سيبقى سراً . « هذا ما نستحق ما دمنا قد ترددنا » . قال أحد المترددين لكن السيد كولوتسا ظهر مرة أخرى ، وبشكل غير متوقع . دخل المقهى ، مر بين المناضد ، ودون أن يولي اهتمامه لأي كان . جلس في زاوية ووجهه باتجاه الحائط أكثر منه للناس .

فكر أكثرهم شجاعة « هذا كثير جداً ، انه حتى لم يلاحظنا . انه زمن بعيد ، فقد فعلنا ، ولم تبق لدينا نقطة للاستنتاج بعد .

سأل رجل ضئيل لا يمكن رؤيته كثيراً في الظل « إعذرني ، لكن لماذا تنظر دائماً إلى النهر ؟

أجاب السيد كولوتسا : لا أعرف السباحة . وهذا شيء سهل . اليس كذلك ؟

– ماذا تفعل في مدينتنا الصغيرة ، بالتأكيد لديك بعض الاعمال المهمة ؟ فظهرت الكآبة على وجهه . نظر إلى يديه القبيحتين الموضوعتين على المنضدة . كان المطر ينهمر في الخارج .

– لعلك تهرب من شخص ما ؟

حرك يديه كأنه يود النهوض ، ولكن بدلا من ذلك أشعل سيجارة .

سأل أحدهم « هل ترغب بالبقاء هنا ؟ »

سأل السيد (كولوتسا) نفسه عن سبب قضائه العديد من أيام اجازته القصيرة في هذا المكان المغبر . لقد حدث الامر صدفة . قضى أكثر من ساعتين بسبب تأخير غير متوقع ، متنقلا من قطار لآخر ، في محطة خالية وحارة جداً ، مبقعة بالزيوت . ثم فكر بانه من المعقول جداً استخدام هذه الفرصة غير المتوقعة بالقاء نظرة على هذه المدينة المجهولة وبينما كان يتجول في شوارعها الضيقة دون هدف ، محدقاً باعجاب في اشجارها القديمة فقد فجأة ودون سبب على الاطلاق ، الرغبة في السفر ورؤية البحر الذي لم يسبق أن رآه . ودون ان يناقش الأمر ، حمل حقيبته الصغيرة إلى غرفة في فندق لها نافذتان كبيرتان تطلان على النهر . وقال بانه حين يعود سيختلق قصة عن ذهابه إلى البحر ، وسيصدقه الجميع .

لم يستطع في اليوم التالي ، أن يتصور أن حالته ستكون أفضل في مكان آخر . قرأ الصحف نام ، وغالباً ما ذهب إلى الجسر بدون أن يفكر في حياته الرتيبة والمملة كوظف ، وبكل التفاهات التي تنتظره في المدينة الكبيرة .

« هل أبقى هنا » فكر الآن ، وابتسم مع نفسه ، شعر بالرغبة في الضحك عليهم .

– لقد أخترت مدينتكم .

– لماذا ؟ وأمسكوا بانفاسهم .

قال ، وهو يبتسم في داخله ، لأنتحر هنا . دون أن يعلم لماذا قال ذلك ، ولأنه كان بامكانه أن يخبرهم بأي شيء .

جذب الناس مقاعدهم واقتربوا اليه . اصبحت وجوههم قلقة ، واحب هو ذلك .
قال لنفسه « على الاقل ، سأمتع نفسي قليلا » .
– ايها الرجل ، لأجل الآله ، ما هو الذنب الذي اقترفته ، ولماذا تقتل نفسك ؟
قال : الموت شيء عظيم
– هل حدث شيء لك ؟
– اذا كان هذا بسبب النساء ، لا تفعله. النساء مجرد غوغاء . قال أحد الرجال المسنين « غالباً ما ينتحر الناس إما بسبب النساء أو القمار » .
قال السيد كولوتسا بألم : الحياة هي مقامرة .
صمت الجميع . لا يعرفون ماذا يجيبون . قال أحد الرجال الأكثر حكمة « دعونا لا نزعجه . الرجل يعرف ما يريد » .
قال السيد كولوتسا : لقد عرفت دائماً .

° ° °

منذ تلك اللحظة ، اتخذت حياة السيد كولوتسا شكلاً آخر مختلفاً تماماً وذلك تمشياً مع قراره : دعاه سكان المدينة للعشاء وعرضوا عليه نقوداً ، أخذها كي لا ينزعجوا . أرسل الضباط المحليون نداء إلى سكان المدينة يرجون فيه أن يجعلوا من أيامه الاخيرة أياماً أكثر سعادة . ترجمت النساء ذلك بكل جدية : في ساعات الصباح ، عندما يكون الازواج في دوائر عملهم كن يزرنه سراً ليوفرن له بعض المتعة . ولكن في الوقت الذي بدأت فيه النسوة يتحدثن عن كونه رجلا غير عادي ، نشر بعضهم أخباراً تفيد بأن السيد كولوتسا من أبطال الحرب الأخيرة .

رفض ذلك بحركة من يده قائلا : هل هذا ضروري حقاً ؟ نحن جميعاً يجب أن نكون شيئاً ما .

تمنى فقط أن يستمر هذا الذي يحدث له أطول فترة ممكنة . مرت به لحظات بدا لديها كل شيء مستحيلا ولا يمكن تصديقه . لكنه سرعان ما تعود الأمر كله ، وادرك بانه اصبح شخصاً مهماً ومحترماً في المدينة . لم يعد يفكر بالرحيل . وحتى انه بدأ ينسى حياته الرتيبة السابقة لانه لم يعد يتصور نفسه في دائرته المزدحمة وعلية الدار نصف المزدحمة التي قضى فيها سنوات طويلة منتظراً شيئاً متميزاً ورائعاً يحدث له .

ظهر على وجهه ضياء لم ير من قبل ، اعتقد سكان المدينة بأنه قديس ستدعوه السماء للصعود لوحده . كانوا يتهامسون ، بصوت مسموع . ان جمال موته الوشيك بدأ بالظهور على وجهه قال احدهم « كم هو محظوظ » .

دعاه الكثيرون ، بعضهم بسبب الموت ، لكن الاغلبية بسبب النساء اللواتي بقين منجذبات اليه بتصوف .

بقي محتفظاً بهدوئه وصلابته ، وكأن كل ما يحدث له هو شيء تم التنبؤ به ، وهو حق له .

كان لطيفاً معهم جميعاً . العديد منهم أرادوا الاعتراف اليه ، ووثقوا به ليحصلوا منه اما على نصيحة أو على عطف .

اعترف أحد رجال المدينة بوجهه الساذج للسيد كولوتسا بانه قتل العديد من الناس والحيوانات ، وسأل « هل هذه خطيئة ؟ » كلا ، اجاب السيد كولوتسا ، الموت شيء سيأتي ان آجلا أو عاجلا . لقد حررتهم . لقد فعلت ذلك ، وخاصة الناس ، لانك تحبهم ، والغرض كان لمساعدتهم . أليس كذلك ؟

أجاب الرجل ذو الوجه الساذج « انه يعتمد . . »

قال السيد كولوتسا « لنفترض ان ذلك كان مثل ما ذكرت بالضبط » . ثم أشعل سيجارة .

دخن بلذة بعد العشاء الدسم الذي انهاه لتوه ثم حاول أن ينام . لكن ، رغم الحقيقة التي كان يعتقد بها وهي ان النوم ضروري لصحته ، بقي يفكر لفترة طويلة .

ثم دخل غرفة بعض رجال المدينة البارزين.تعرف السيد كولوتسا بينهم على رجال من مختلف المهن والاعمال .

فكر « ماذا يريدون الآن ؟ » ربما كانوا قلقين علي . فلأدعهم ،قال لنفسه، فلأدعهم يتوسلون قليلا . اذا توسلوا الي بما فيه الكفاية ، سأتنازل عن هدفي » . وابتسم .

بدا كل شيء ، فجأة ، رائعاً جداً : المدينة يسودها الضباب في آذار البارد وهؤلاء الناس الذين لا يعرف عنهم شيئاً ، لكنهم قلقين عليه .

قالوا : نبارك جيد

قال السيد كولوتسا : ما هو الجيد فيه ، يبدو ان كل يوم هو جيد بالنسبة لكم .

– لكنك ايضاً لا تستطيع التذمر

– كل انسان يعرف عني . الامر مختلف معي .

– أعذرني ، سيد كولوتسا ، لكن هذا بالضبط ما جئنا من أجله

قال : لااريد التحدث عنه

قال أحدهم : لكنه أمر مهم جداً ،

أجاب السيد كولوتسا : هل هناك شيء مهم ؟ انتم تعرفون جيداً ما عزمت عليه .

قال أكبر الموجودين سناً : لا تغضب ، نشعر جميعاً بأننا مخدوعون .

– من خدعكم ؟

– لقد وعدتنا بأنك ستقتل نفسك أليس كذلك ؟

– حسناً ، ثم ماذا ؟

قال أحد الذين شكوا منذ البداية : اسمع ، سيدي العزيز ، لقد قدتنا جميعاً حولك من انوفنا . مرت عدة أشهر منذ أن وعدتنا . لقد اعلمنا عنك رسمياً . كان لدينا الوقت الكافي لذلك ، لانه كما يبدو ، لم تكن مستعجلا . لذلك ، مثلا ، اكتشفنا انك لم تشترك في الحرب . لقد اختلقت ذلك كله

قال السيد كولوتسا بشيء من الخوف : هذا ليس من شأنكم .

قالوا بصوت واحد : انه كذلك ، وكيف : منذ ذلك الوقت لم نكف عن اشغال انفسنا بقضيتك . لم نفعل أي شيء آخر اهملنا قضايانا . لكنك ، في الوقت نفسه ، أصبحت بديناً ، نمت ، ونشرت الفسق .. ولم يحدث أن حاولت الوفاء بتعهدك إزاءنا .

دهش السيد كولوتسا كثيراً وفكر : باي طريقة يجب أن أتصرف . ترى هل يعرفون من يتوجهون اليه بالحديث ؟

– ألا تعتقدون بانني الشخص الذي يجب أن يقرر حياته ؟

قالوا : اعذرنا ، حياتك تعود لنا لأنك أذللتنا . ألا تعلم بان نساءنا لا يتحدثن إلا عنك ؟ انهن يفرضن علينا بالقوة ، يومياً ، بأنك الرجل الوحيد في المدينة .

قال السيد كولوتسا بفخر : تشعر النساء دائماً بالرجل الحقيقي .

– ليس لك أي شرف ، قال أحد الرجال المخدوعين . انك جبان ، وسنخبر زوجاتنا عن حقيقتك . ستحتقرك المدينة بأكلها .

قال السيد كولوتسا : مستحيل ، المدينة كلها تعبدني .

أجاب أحدهم : قريباً جداً ستحقك .

– أنتظر ، صرخ السيد كولوتسا بلهفة ، لم أنس وعدي .

اردت فقط الانتظار لفترة قصيرة . لانه لأجل تحقيق شيء كهذا ، يجب على الانسان أن ينتظر اللحظة المناسبة .

قالوا بانسجام: لقد انتظرنا طويلا وبما فيه الكفاية . لقد ضحكت منا . لن ننتهي بهذا الشكل .

قال : حسناً . مادمتم متعجلين بهذا الشكل ، سأرضيكم غداً . انتم ، جميعاً ، تعرفون بانني لا أعرف السباحة سأقفز غداً من أعلى الجسر .

– من الافضل ألا تمزح . لا تغير رأيك لأي سبب كان .

أدار ظهره لهم . خاطب نفسه : انكم مخطئون إلى حد فظيع . انكم لا تعرفون ماذا خبأت لكم . لدي شيء مذهل .

ناداه الجميع في فجر اليوم التالي .

صرخ فيهم من خلال النافذة : لقد صحوتم مبكرين جداً ، أريد أن أغفو مدة أطول .

قالوا : رجاء ، استمر اغفو . سننتظر أطول فترة ممكنة لكن ، بعد ذلك ، خرج وهو يبتسم وكأنه جاهز للزواج . كان يمتع نفسه ، بدون شك ، بشكل رائع .

بدأ يصفر لاغاظتهم . وبدأت المدينة ، التي تجمعت بأكملها على الجسر وطول النهر تتهامس بان السيد كولوتسا سعيداً لمغادرته الحياة التي ما كان يهتم بها ، مر خلال الحشد المتجمع وسار ببطء ، رأسه مرفوع ، طويل وشاحب إلى حد ما ، دون أن ينظر إلى أي كان .

فكرت بعض النسوة بانه اكثر وسامة من السابق . لا حظ بان الكثيرين جلبوا كراسي وبطانيات . كان الاطفال يأكلون الخبز .

فكر : اني حتى لم أفطر . وقال : هذا شيء حسن ، مازال هناك متسع من الوقت .

نظر اولئك الذين كانوا على مقربة منه بحيرة ، وكرروا : مازال هناك متسع من الوقت .

شعر بالسعادة وهو ينظر إلى الحشد المهتز : كم يوجد هنا ؟ همس : انهم جميعاً هنا بسببي . كل شخص ينظر إلي . كنت انتظر هذا طوال حياتي .

قال بصوت عال : اشكركم لمجيئكم . ولوح بيده حتى يراه أبعد شخص ممكن . انه

حتى لم يفكر بالخطر . لقد كان متأكداً بأن كل شيء تم التفكير فيه بشكل جيد ، وانه سيصبح أكثر احتراماً وحباً من السابق .

حاول بعض الاطفال شق طريقهم إلى الامام ، لانهم لم يكونوا يعرفون ، حتى الآن ماذا يجري . إلا أن ذويهم منعوهم . بالصفعات ، عن ذلك . وتجنباً لرؤية المشهد المؤلم . انفجر الاطفال باكين .

صرخ السيد كولوتسا : لا تبكوا أيها الناس سأوضح لكم لماذا قررت هذا العمل . رجاه أحد المحتشدين طالباً منه الاستعجال ، لانه وقف ما فيه الكفاية في الجليد . ثم اسكات هذا الصوت الوحيد من قبل الآخرين الذين لم يشعروا بالبرد .

— من أجل أن تفهموا كلياً ، واصل بوجه مضيء ، عليكم أن تلتفتوا قليلا إلى أنفسكم وحياتكم البائسة .

دعنا وشأننا ، جاءه صوت سمعه ذات مرة .

— أنتم بالطبع لا تستطيعون إدراك كل هذا ، لأن ما يستخدم هنا هو فكرة العوم . افترضوا انني لا أعرف أحداً يشعر بالحزن من أجلي الآن ، ولا أحد يحاول منعي .

نظر إلى الحشد لعدة دقائق ، متأكداً بأن كلماته ستغير كل شيء . قد تحاول بعض النسوة اللواتي تعودن المجيء اليه في الصباح ، الصراخ أو يغمى عليهن . وهذا سيكون كافياً بالنسبة له ليخرج من الأمر كله دون أن يفقد الاحترام . لكن ، لم يتحرك أحد .

نظر اليه الجميع بصمت . ولم يجد في عيونهم لا الشفقة ولا أي شيء آخر يمكن أن يبعث في نفسه الأمل .

فكر : ما هذا ؟ لقد أصبحوا مجانين .

أدرك فجأة ، بأنه حتى لم يتوسل اليهم وانه لن يستطيع التخلص من حلقة الاجساد التي تشكلت حوله . استولى عليه الرعب . ثم حاول وبكل قوته ونتيجة اليأس ، ان يحركهم بالطريقة الوحيدة التي بقيت له . تسلق حاجز الجسر مغيراً جرس صوته ، تابع كلامه : « انتم اصدقائي الوحيدون الذين احتجت إليهم في حياتي البائسة . عندما افكر بانه يتوجب علي أن ترك إلى الأبد . . . »

حافظوا على صمتهم ، وبدوا له وكأنهم صنعوا من الحجر ، وان كلماته لا تصل اليهم .

النهر المتجه نحو الشمال ، إلى حد ما ، أكثر صمتاً ووحدة ، وكأنه سيتوقف في أي دقيقة منتظراً اياه .

فكر : لقد خدعتموني . ولم يعد يفكر بفقدان الاحترام عليه أن ينقذ حياته .

— من الطبيعي ، السؤال هو اذا كان يتوجب علي الذهاب ربما كنتم محقين بعد كل شيء ، اني مستعد ، من ناحيتي ، وبصفتي حديثاً لكم ، لتعويضكم .

ثم بدأ السيد كولوتسا بالتمايل وبيأس حاول استعادة توازنه . تمكن من الوقوف باستقامة . لكن في تلك اللحظة ذاتها ، التي حاول فيها ، أن يقول كلمته التي وضع فيها كل آماله ، زلقت ساقه اليسرى وبدأ بالسقوط . وفي جزء من الثانية التي سبقت غرقه وانغمار رأسه بالماء ، فكر : احذية مطاطية لعينة .

لم يتحرك أحد . توقف الأطفال عن أكل الخبز . رسمت امرأة عجوز علامة الصليب . نظرت النساء إلى أزواجهن بازدراء . خفض الأزواج رؤوسهم . مدركين بأن السيد كولوتسا سيبقى الآن في مدينتهم كنموذج . حسدوه لأنهم التفتوا إلى حياتهم البائسة .

ثم صرخ أحدهم : ثم ماذا إذا كان يعرف السباحة ؟ اندفع الجميع إلى حافة الجسر . أما الذين كانوا على ضفة النهر فإنهم خاضوا فيه .

ظهر جسد السيد كولوتسا السابق لحظة واحدة على السطح ، ثم اختفى إلى الأبد .

شعر بالخجل الشديد أولئك الذين راودهم الشك بشأنه . صرخ ثانية ذاك الذي صرخ منذ فترة قصيرة : حافظ السيد كولوتسا على وعده عما توقعنا . هل رأيتم كيف طفا باتجاه الشمال ؟

— « باتجاه السماء » قال رجل عجوز : « المجد له . »

° ° °

تعريف : ينتمي الكاتب الى اصغر جيل من الكتاب اليوغوسلاف، فقد ولد عام ١٩٣٧ . طبعت له مجموعة قصصية بعنوان (قبل الحقيقة) عام ١٩٦١ . ورواية بعنوان (صيف مخجل) عام ١٩٦٧ .

ترجمة : صلاح فائق

دروب

قصة للكاتب البلغاري نيقولاي خايتوف

مساء امس جاء الى بيتي احد مراقبي الطرق وسالني ان كنت فلاشو . ثم قال :

« امرني رئيس ادارة الطرق غيورغيف ان اجلبك إليه . »

ــ بما انك مأمور ــ قدني !

قادني حتى باب الرئيس وقال :

ــ اقرع ، وانزل قبعتك وادخل !

قرعت وانزلت قبعتي ودخلت .

الرئيس جالس وراء الطاولة يقرأ الجريدة

ــ نهارك سعيد ايها الرفيق الرئيس !

ــ ماذا تريد ؟ ــ سالني الرئيس وهو ينظر الى الجريدة .

قلت :

ــ لقد استدعيتموني . انا (فلاشو) .

حين قلت له « فلاشو » ترك الجريدة .

ــ آ ــ آ ــ آ ! ... يعني انت فلاشو الذي يشق مجانا دروبا حول المدينة ؟

قلت :

ــ نعم انا !

سالني الرئيس :

ــ أمن المدينة انت ؟

ــ من المدينة .

ــ جميل ، لم ارك .

قلت :

– ولكن المدينة كبيرة ، وانا لا أمر إلا نادراً عبرها . انا اعمل في البيت ، حذاء ، وعلى الاصح مرتع .

سأل الرئيس دهشا :

– كيف ذلك ؟ انت حذاء وتشق الدروب ؟

– وماذا في الامر ؟ هل ذلك ممنوع ؟

قال :

– لا ، لا ، ليس الامر متعلقا بهذا .

اوضحت للرئيس :

– لان المراقب افهمني انه ثمة امر « بجلبي » فاعتقدت انني اسأت التصرف .

ثور ، هو ثور – قلى الرئيس – لم اقل له ان يجلبك بل ان يرجوك الحضور لنلتقي ونتحدث ولندفع لك ما يتوجب . انا المسؤول في هذه المتعلقة عن الطرق الحكومية ، فقل كم يجب ان ندفع لك !

صرخت :

– انا لا اشق الدروب ، ايها الرفيق الرئيس من اجل المال .

اغضبه قولي انني لا أعمل من اجل المال .

– الحكومة لاتسمح ! ايمكن ذلك ؟ لقد عملت وسوف ندفع لك !

– حسنا ، ادفع !

– كم ؟

– انا لا أساوم . قدر ما تدفع .

سألني الرئيس :

– ما حجم العمل الذي قمت به ؟

– لم احص الايام . اعمل بعد الظهر فقط .

– وقبل الظهر ؟

– قبل الظهر الاحذية !

– اتحصل على الكثير من الاحذية ؟

– ليفا ، ليفاوستين ، احيانا ليفئين .. ليس ثمة معدل . اساعد زوجتي فقط . هي غسالة في المطعم ، تأكل هناك ، والاولاد كبار – يعيشون مستقلين – تزوجوا .

حدق الرئيس اليّ ، حتى انه انزل نظارتيه ليراني عن قرب وقال :

– ممتع ، ولكنك لاتبدو هرماً .

صرخت :

– انا في حوالي الستين .

— وتشق الدروب يومياً ؟

— بعد كل ظهر !

— ولم تأخذ مالاً ابداً مقابل عملـك ؟

قلـت :

— من أين سآخذه ؟ من يعطيه ؟ احب شق الدروب فاشقها . لم يرغمني احد فاطلب أن يدفعوا إلي . سألني المتقاعدون ان اشق لهم درباً الى حديقتهم ووعدوني بليفتين وحين تمت الدرب نســوا الوعد .

سألنـي الرئيس :

— مادام الامر كذلك ، فهل تستطيع ان تشق درباً لنـا ؟

— استطيع ! لماذا لا استطيع ؟

— وكـم تريد ؟

— قدر ما تدفعون .

قـال :

— وهل لديك الوسائـل ؟

— لـدي .

— متفجـرات ؟

— ماحاجتي الى المتفجرات ؟ انا لا اعمل بالمتفجرات .

— لمـاذا ؟

قلـت :

— ترتعد الغابة وتهرب الطيور .

— وماذا تفعل حين تعترض الصخور دروبك ؟

— احفر حولها ! او اعالجها بالمعول حين يكون ذلك ممكناً وحين لايكون احفرحولها. انا اعرف الصخرة التي لها جذر من التي بلا جذر ! ثمة صخور لاتهتز . بـلا اصـل ! الانسـان والحجر اللذان بلا أصل ردئيان ليس فيهما مكان تمسكهما منه . لاتستسلملاللرفش ولا للمعول . تدور حولها ولكنها لاتتحرك . لاتعطي خمسة قروش حتى لو عملت خمس مرات . لهذا اقول ، ايها الرفيق الرئيس ، لايبقى القميص على اكثر من شهر ، يذيبـه العرق — وينتهي !

— فاستعمل المتفجرات عندئذ — نصحني الرئيس — فدروبك كما سمعت قد شقت عبر اكثر الاماكن انحداراً ووعورة .

— لماذا تلزم الدروب في السـهل ؟ يمكن السير في السهل بدون دروب الدرب ثمينة فوقف ، في الجرود ، في المنحدرات !

ـ ومن يسير على هذه المنحدرات ؟

يسألني فاجيبه ، وكما اعرف ، فان الدروب تهمه وتثيره ، بدأت اوضح ، طولا وعرضا ، ان لكل درب اناسها. بعضهم للحب، وبعضهم طلبا للقرانيا يسيرون . والمتقاعدون يسيرون اكثر من الجميع . وهم يهربون ايضا من الانفجار . يتمشون . بعضهم من اجل رأسه والبعض الاخر من اجل اعصابه . الاعصاب الان يقدر ماتريد . بعضهم يصمت وبعضهم يضحك . والبعض الآخر يخاصمني . خاصمني احدهم ذات يوم لانني لم اشق دربا الى القمة فتمزق سرواله . قلت له : « لماذا تريد السير الى القمة ؟ انظر حتى تكتمل الدرب ! » فقال : « انا افضل روحي ياصديقي وليس ثمة ماانتظره . اريد ان انظر من عل ، مادام لدي وقت ، فلئن دخلنا في السواد لن يكون لنا مخرج ! » قلت له عندئذ « ساشق لك دربا الى القمة ، وانا الآن اشق دربه .

ذات يوم ، كان داراتشف ، الا تعرف داراتشف ؟ كان يتمشى بسبب ضغط الدم، وبما انه ممتلىء وذو بطن كبير فقد خاصمني : لماذا هي منحدرة هكذا دروبك ؟ ألانت تدق من اجل هذه ؟ هذه ليست دربا للناس بل للعقبان ! فلتعمل كي تصير اكثر استواء ، كما بدأت ! » اوضح لي داراتشف ذلك فبدأت اعمل له دربا مستوية . سار عليها فيما بعد الطبيب بومكوف ايضا ، الدرب مستوية وتؤدي الى جدول . على النبع مزراب ـ صنعته ليكون ثمة ماء يشرب . تعطش فتشرب ماء وتعود .

هؤلاء هم زبائني الذين يطالبونني ... آه آه وحتى السواح يعترفون بجميلي ! اعطوني ذات يوم حقيبة ملأى بالبندورة . احدهم ، وهو من (صوفيا) خاطبني « ساصنع لك وساما : النصير العظيم للسياحة !» ورآني احد الحزبيين فقال لي :« انت ياصديقنا، متقدم جدا في ميدان السياحة الداخلية » .

كانت تلك جماعة من الناس المرحين ، ضحكوا حتى انفلقوا من الضحك . داروا حوالي الساعة حولي ، وكان بينهم واحد فقط قد تضايق . حين رأى مكنستي سألني عن فائدتها فقلت له « لا كنس الحجارة » « ولماذا تكنسها ؟ » قلت له : « ثمة من يسيرون حفاة وانا اكنس كي لايتأذوا » ـ ايوجد الآن حفاة ! ـ صرخ بي ـ اترى الان حفاة يسيرون في بلغاريا ؟ اتريد ان تقول ان الناس يسيرون حفاة في بلغاريا ؟ هات اجازتك ! هات هويتك ! » قلت له اليك هويتي ! فلاشو ! لئن نظرت اليّ او لم تنظر فانا فلاشيو ! قال : « اضحك لارى أسنانك . ان أسنانك تبدو طبيعية في الصورة ! » ضحكت واشرت اليها وقلت له : « اليك ، هاهي ذي اسناني نفسها » قال « ولماذا اسنانك هنا اصطناعية ؟ » قلت له « لانهم اقتلعوها ! » وصرخ : « ولكنها هنا ودق

على الهوية ـ اسنان طبيعية ! » قلت له « اعطيت لي الهوية عام ١٩٥٢ ايها الرفيق فكم من مياه قد سالت منذ ذلك الحين ....» ترك الاسنان وتناول الدروب : « من يدفع لك عن هذه الدروب ؟ »« لا احد » « يعني ، انت تعمل بلا نقود !» قلت : « هذا بدون نقود ! » قال : « هيا معي الى المجلس لنرى اي متطوع انت ! »

وكان حسناً ان تدخل الآخرون فتركني ، ولقد قالوا لي فيما بعد انه اختبأ ـ في مكان ما قريب ـ وراح يراقبني .

رويت ذلك للرئيس وهو يصغي .

قال :

ـ تكلم ، تكلم ! هذا يمتعني كثيراً . ثم قال : وحين نكمل حديثنا سأستدعي المحاسب ليعطيك ثياب عمل جديدة .

ـ لن يوافق المحاسب ايها الرفيق الرئيس !

ـ لماذا ؟ وهل تعرفت الى المحاسب ؟

قلت :

ـ لم اتعرف الى هذا ، وانما كان لي شان مع محاسب الغابات .

واخبرت الرئيس كيف ان موظف الغابات قد استدعاني ذات يوم لاعمل لديه .كان ذلك خلال الصيف حيث لايستطيعون ايجاد الناس . وجاءني : « بمال او بلامال ، ولكن ارجوك ان تأتي لانقاذ الوضع فان مياه السقي قد حفرت الطريق وستضطر الشاحنة يوماً الى العودة ، وسيدهش الناس من اصلاحها ! » وذهبت وعملت لديه . وفي اليوم التالي جاء اليّ وقال : « امش ! » « لماذا ؟ » قال : « ساخبرك ، ولكن يجب الا تكون بيننا ، فان المحاسب قد اعلن انه لن يسمح باعمال طائشة ، فقد يحدث سوء ونتحمل نحن المسؤولية اذ قبلنا ان يعمل لدينا انسان غير مرخص هذا ماقاله المحاسب ـ لا تلزمناهذه، اطروده ! » وطردني رجل الغابة فانا لااستطيع العمل الا اذا ابرزت شهادة صحية .

وقال الرئيس :

ـ ومع ذلك لم افهم لماذا تعمل مجانا

حكيت له عندئذ عن البلاء الذي لقيته ذات يوم حول نفس المسالة . التقى بي بعض عمال الطرق واتجه نحوي احدهم : « يا انت ، ياكذا وكذا ، لماذا تعمل دون مقابل! وتحط من قدرنا ! نحن جميعاً نعمل بالاجرة ، وانت بدون مقابل ! لماذا ؟ » وصاح احد « القباشات » بعمال الطرق قائلا : « اقذفوا بهذا العظيم الى النهر لن ينتهي العالم من أجل ابله . وأرادوا اغراقي في النهر لو لم يات الحطابون . « مكانك في مشفى

المجانين ، أيها الحشرة ! ستتدبر أمرك ! » قلت لهم : « افعلوا ما تشاؤون فانا أحب هذا ولهذا اشق الدروب . تذهب الى الغابة : ادغال وعليق وحجارة ، ثم انظر تر دربا تتلوى . كان المكان بريا ثم تأمل ! يسير الانسان ! اصغ .. اثنان يتمشيان ... حي ! اما بالمال فالامر يختلف ! يفسد الذوق ! ذات يوم على سبيل المثال ، مرفتى وفتاة . رأيا انني أسوي الدرب فصرخا : سوها ايها الرفيق ولكن ليس كثيرا فان بعض المتقاعدين يحبون التطفل ! » ارادا ان يقولا انهما لايريدان ان يروهما . أي يجب ان يوجد مكان يخفيهما . كل واحد يقدم اقتراحا . ثم ان الدروب ضرورية للحطابين وقاطعي الاخشاب . لقد انقذوني ، لهذا السبب ، من عمال الطرق الذين يعملون لقاء اجر على الدروب الحكومية . قاطعوا الاخشاب يحملون لي غالبا الوقود والاحطاب الجافة ، وحين وقعت مريضا بالتهاب القصبات جمعوا لي اعشابا نافعة من الغابة ووضعوا لي كمادة حتى نهضت . ويقولون لي : « انت ضروري لنا ، لن تموت ! » اناس مرحون ظرفاء ! لولا وجودهم كنت في العالم الاخر فامرأتي ليست في البيت ، انها تعمل في المطعم ، وتأخذ سبعين ليفا وتأكل هناك . واولادي لا يعرفون الكمادة . عيونهم تبحث عن كمادة اخرى... البيت وغيره بعض من هذه الكمادة ... كل حسب رغباته واتجاهه ...

— اخبرني ، اية طرق اوجدت ؟ مستقيمة ، ملتوية ؟ جميلة قبيحة — فهذا يمتع الانسان !

قلت له :

— لست على صواب ايها الرفيق الرئيس ، لا توجد دروب رديئة ! الدرب التي تقود الى مكان غير رديئة . اما من والى اين تؤدي فذلك امر آخر . احدها تؤدي الى كاليشو تدق عاليا ! يسير ويسير ثم يقف عاليا ويقول : « انظر الان ! السهل بكامله ، كل المدينة ! » ان تتمكن من رؤية كل السهل دفعة واحدة ! اخرى تؤدي الى الجدول او الى العين « قف واشرب ماء ! تنهد وارتح يكفي استعجالا" ! ولئن اسرعت او لم تسرع فانت ذاهب الى المكان نفسه ! » عملت مؤخرا دربا تؤدي الى زيزفونة واحدة فوق رافدين. زيزفونة هرمة . هرمة وكبيرة ولكن حولها الزهرة قرب الزهرة ! تجلس تحت الشجرة فينتشي رأسك بالارج الطيب . وهكذا لولا الدرب ، لما كانت الزيزفونة ! ولقد اسميتها « درب الزيزفونة » وهكذا بقيت « زيزفونة » يعود أحدهم فاسأله : « الى اين ذهبت ايها الرفيق ؟ » فيجيبني « تمشيت على درب الزيزفونة ! » احيانا اسأل قصدا . ألعل ذلك شيطنة ادهن بهذا المرهم . لكل رغبته واتجاهه .

حدق الرئيس الى فمي مصغياً وقال :

– جميل ، جميل جداً !

قلـت :

– الاجمل هي الدروب العتيقة المغلقة . ثمة قرية ما لها درب ، تركت الدروب . تسير على احداهما فتدهش : « الى اين تؤدي هذه ؟ ما هي وجهتها ؟ » تسير وتسير فتصل الى ساحة : ثمة حقل . وراء المطر ، غسل التراب ، ولكن الدرب تشير ان ثمة حقل . واذا امعنت النظر فسترى البيدر . هكذا الدروب ، درب اخرى تسير وتسير فتقودك الى مكان محفر مخندق . انهم يعملون اذن . درب ثالثة تتلوى الى ان تؤدي الى جدران قلعة قديمة .

سأل الرئيـــس :

– وماذا ؟ هل جددت هذه الدروب ؟

قلـت :

– حسب اهميتها . لنأخذ مثلاً مرجاً . ماحاجتك الى مرج ميت ؟ بماذا تتأثر بشدة؟ مخرب ... انظر ، ان كان يصلح لشيء تنعم ! ان كان ثمة ماء او ظل ... اشجار جافة .. ان كان ثمة جمال للنظر ، عندها ـ نعم ! اجلوها .

قال الرئيـــس :

– هذا يعني ان الاساسي في رأيك هو الجمال ، ان كنت افهمك جيداً .

قلـت :

– تماماً ، هو كذلك ايها الرفيق الرئيس ! ماذا يكون العالم لولا الجمال !

قال الرئيـــس :

– مادمت تعمل للجمال سنتفاهم معك الان حين تعطيك ثوب عمل جميلاً .

امسك الهاتف وصاح بالمحاسب :

– ألو ، ديدوف ، تعال الى هنا لترى شيئاً .

ودخل المحاسب :

– تتعلق المسألة باعطاء بعض الثياب للرفيق الذي يشق الدروب دون مقابل – هاهو – قال الرئيس – الرفيق فلاشو . الديك بعض الثياب المبطنة بالجلد ؟ الوقت الان خريف ، ثمة رطوبة ، وقد مرض ويحتاج الى وقاية .

وافق المحاســب :

– ليس لدي مانع ، يجب !

قلت :

ــ الرئما مسألة كبيرة من اجل لا شيء !

صرخ الرئيس

ــ كيف من اجل لاشيء ؟ أأنت لاشيء ؟ أنت معروف في كل المدينة ! كيف سندعك عاريا ! قد تبرد غداً وتهلك !

قلت لنفسي : « ياالهي ، أي اناس ، أي اناس ! »

وقال الرئيس :

ــ سنحاول اعطاءك معاشاً تقاعدياً ! فاذا كنت قد عملت عملاً حكومياً ، او اذا كنت قد اصبت بأذى ، اصبت بعطل في يدك او رجلك فهذا يعني اننا قد صرونا تقاعدك في منديـل ...

انهم يغوونك ، ومع ذلك ابتسمت وقلت :

ــ واذا لم يكن ثمة اذى ؟

قال الرئيس :

ــ سنلحقه انت بنفسك ! لماذا تبتسم ، الا يمكن ؟

قلت :

ــ كيف لايمكن ايها الرئيس ؟ كيف لايمكن ! يمكن ! كل شيء من فعل الانسان ، لماذا لايمكن ؟

وحين ابتسمت انتفض هذا الرئيس ضدي وصرخ :

ــ نصّاب ! نصاب ونصاب ! وافقت ؟ ! وافقت على الحاق الاذى بنفسك لتاخذ معاشاً تقاعدياً ! ــ وصرخ بالمحاسب ــ انظر اليه ياديدوف ، انظر الى هذا القديس الذي يشق دروباً لوجه الله ! بلا مقابل ! اريد إيضاحاً . قال لي ، لماذا تشق الدروب في الجبال من قبل مخبول بينما الادارة نائمة ! انصرف حالاً ولا تدع عيني ترياتك . وإياك ان تطأ قدماك الجبال ! فان وطئتها ساقدمك الى النيابة ! نصاب في نصاب ! اسرع بالانصراف !

وانصرفت . ماذا افعل ؟ فكما قلت لك : لكل رغباته واتجاهه ...
القبيح في الامر ، انهم لم يسمحوا لي بالذهاب الى فوق ، وثمة الكثير من الدروب التي يجب ان تشق وتشق !

ترجمة : ميخائيل عيد

* * *

هل تعرفين كيف تضحك الشمس

قصة للكاتب السوفييتي
رايسا لونغا

ألا ترين هذه السمكات يا ماريكا ؟ أنظري كيف تتألق في الشمس كحبات الندى . لقد اصطدتها اليوم . لم تكوني في البيت حينئذ ، بل كنت في المخازن ؛ فأخذت قصبة الصيد ، وذهبت إلى البحيرة سالكاً الدرب عبر حقول القمح ، وكانت السنابل تنحني نحوي وتتراقص أمامي ، وكنت أسمع صوتها . ثم قادني الطريق إلى أشجار الصفصاف وسرت في ظلالها . وكان النسيم يلعب هناك ويعزف ، وكانت أوراق الشجر تصفق . فوقفت وأصخت السمع لأصواتها . آه !! ما أجمل أن يستلقي المرء في ظلالها واضعاً رأسه على ذراعيه مرسلا ببصره إلى السماء من خلال هذه الأوراق . كم من الساعات قضيتها أحملق في ذلك العمق الأزرق وفي الوريقات التي تنفذ من خلالها رماح النور .

كم أحببت الشمس وأحببتك يا ماريكا !! وأحببت صيد السمك وامتطاء صهوة « رونبو » في المساء عند الغروب . حيث كانت عين الشمس بقدر ما أذكر تلاحقني وتنظر إلي ، وجاءت تطرق نافذتي بأناملها الشفافة ، وضحكت . فهل تعرفين كيف تضحك الشمس يا ماريكا ؟ لقد جاءت واتكأت بمرفقيها على عتبة النافذة وضحكت . ضحكنا معاً ، أنا والشمس ، ثم غادرت النافذة وحلقت في الأعالي . ومن هناك أومأت لي تدعوني إلى البستان أو الحقل ، حيث أرتني الندى والعشب والمرج المزركش بالزهور ، والقمح ، والبحيرة التي رسمت السماء كلها على صدرها ، واحتضنتها بحنان .

ومر ، يوم كنت شاباً صغيراً ، كنت عائداً من الحصاد فتوقفت أستريح تحت أشجار الصفصاف . وضعت منجلي بجانبي وقد جذبني التعب إلى الأرض ، فتمددت عليها ووجهي إلى البحيرة ، وكانت ظلال الصفصاف تعانق الأرض وتضفي عليها مسحة باردة ؛ أما البحيرة فكانت تشتعل ناراً . ثم جئت أنت من الدرب إياه تحملين على كتفيك نيراً لتأخذي

ماءاً ، وانحنيت وملأت دلويك ، ثم نظرت حولك بيد أنك لم تريني إذ كانت شجرات الصفصاف تخبئني بأذرعها الخضراء ؛ فخلعت بثيابك بخفة ونزلت إلى الماء برشاقة ، وكان شعرك بلون القش ، فرميت رأسك إلى الوراء كي تداعب الشمس محياك . كم كنت جميلة يا ماريكا ! ! فتساءلت حينها : « ألست أنت أخت الشمس ؟! » .

وبعد حين يا ماريكا بنينا لأنفسنا كوخاً من الطين على طرف القرية ، وكان الفصل صيفاً ، وكنت أحمل الماء وأنت تجلبين الطين بقدميك ، وكنت تتكئين على كتفي عندما كنت أسكب الماء ، وتمسحين وجهك على ردن قيصي وتضحكين . كنت صغيرة ، وكنا سعداء معاً .

وبعد سنين ابتعت « روبيو » . ما زلت تذكرين ؛ أليس كذلك ؟ تذكرين غرته البيضاء وأقدامه الثلاثة المحجلة (١) ، وجلده الذي كان يتألق في الشمس كالحرير ، وحوافره الصغيرة المستديرة ؛ وكان يحمهم بلطف كلما رآني قادماً . كنت أحضر له كل صباح كسرة خبز في جيبي ، وكنت أضعها على راحتي ، وكان يلتقطها بشفتيه فأحس بنفسه الدافيء فتجتاحني مشاعر الرقة والمحبة فأعانقه وأقبله .

وعندما عدت ذات مرة من التل في المساء وكنت حينئذ تطبخين امتطيت صهوة الحصان والمرعت إلى البحيرة . همزته ففهم مرادي فانطلق كالريح كما لو كانت تلاحقه ساحرات تلك هي طريقته في العدو . وما أن يصل إلى اشجار الصفصاف حتى يبطيء ، ويتابع سيره إلى البحيرة بخطى قصيرة . ترجلت وتركته يرعى .

كان المغيب قرمزياً والبحيرة تشتعل حمرة والسمكات تتقافز فتنثر في الهواء خيوطاً من نور وشظايا من نار ، وتنفرد الحلقات على سطحها الناعم . ما أجمل تلك الأمسيات يا ماريكا . «روبيو » يرعى وأنا أصطاد . كان الهدوء مخيماً يلفني وحصاني ، فعدنا بخطوات متهادية ، وكنت بانتظارنا وخرجت للقائنا . فأخذت المقود وربطت الحصان إلى العمود ؛ ثم جلسنا إلى طاولة ذات ثلاثة أرجل كنت قد صنعتها بيدي ، وتناولنا عشاءنا في الباحة قرب المقود ، ونمنا على الرصيف الترابي الذي يحيط بالبيت ، فرشنا بساطاً من الأفسنتين واضطجعنا عليه ، وكانت رائحته طيبة ملأت أجواء تلك الليالي الحلوة . ماريكا ! ! تسمعينني يا ماريكا ؟ ! أتذكرين «أوانشا » رئيس مخفر الشرطة ، وتذكرين يوم انقضضت عليه بمنجلي أريد غرزه بين أضلاعه لولا أن أمسكني الناس ؟ كان ذلك يوم علمت بأمر تسليم الخيول قطار صوابي ، فلم أعد أعرف ما أفعل ؛ كيف أنقذ حصاني . ألا تذكرين كيف خبأنا ، في الدغل الكثيف في آخر البستان ؟ فلم نخرجه من هناك قط . كنا نطعمه في الليل ونسقيه في الليل . واشعنا أننا بعناه ، ولكن ربما لم يصدقنا أحد . ثم جاء ذلك «الأولشا»

(١) محجلة : بيضاء من دون بقية الاطراف او الجسم .

واتجه مباشرة إلى مؤخرة البستان وأخرج الحصان إلى البيدر وقال ساخراً : «بعته إذن ؟! هه !» فامتشقت المنجل واندفعت نحوه . هناك في مربطه حيث مازالت آثار اسنانه ظاهرة على المعلف بكيت تلك الليلة كطفل ، وكنت أنت داخل البيت تبكين حتى انتفخت عيناك في الصباح .

ثم هدأت . نعم بقيت الاحداث تتوالى ، وبلغ ما جد منها علينا ذاك العام أربعون . إنها لحياة جديدة تلك التي بدأت ؛ حياة لم نفهمها جميعاً . ذهبنا معاً إلى النادي وخرج شخص قادم من المدينة وتحدث إلينا وأجاد ، ثم بدأنا نتعلم في المدرسة المسائية . ألا تذكرين كفاحنا وعنائنا ؟ كم كان صعباً علينا أن نكتب كلاماً سوياً وأن نضيف المقطع للمقطع ؟ إنك تجيدين القراءة الآن يا ماريكا . فلو لم تقرأي لي الصحف كيف يتسنى لي أن أعرف ما يدور في العالم ؟ !

وعندما فارقتك إلى الجبهة لم أبك . ولا أنت بكيت ؛ فلقد استحال قلبك صخراً أصم . وقفت هناك في طرف القرية تشاهدين رحيلنا أستطيع . رؤيتك الآن . كنت ترتدين خراطة سوداء وبلوزة مطرزة على الكتفين والصدر ، وكان شعرك يطل بتجاعيده من تحت منديلك كالذهب ، كالشمس . ولم أك أدر أني أراك في ذلك الحين لآخر مرة .

لا تنتحبي يا ماريكا .

كانت الحرب تسير نحو نهايتها ، وكنت دائماً أتمنى لو تنتهي الحرب بسرعة كي أعود إلى البيت ، إليك يا ماريكا .

كان اليوم مشمساً ساطعاً . لقد انقضى الاسبوع والدنيا مكفهرة ماطرة ، أما اليوم فقد صفا الجو ، وكنا نسير على تراب غريب ، وكان معي « إيوفكا » بن « نيكولاي فلايكو » وكان ما زال يافعا لم ينبت الشعر على عارضيه بعد ، وكان يحب الغناء ، فغنى وغنى ثم تنهد قائلا : « آه يا أخي متى نعود إلى الوطن ؟ لكنه لم يعد . أما أنا . ...

لا بد أن البحيرة ما زالت جميلة جداً يا ماريكا ؛ وعندما كنت أصطاد اليوم كنت أسمع السمك يقفز وأحس بالشمس تلسع ذراعي ووجهي .

إنك تعرفين — أنتظر طلوع الشمس كل صباح ، أذهب إلى الباحة ثم إلى آخر البستان وانتظر . ميتزغ الشمس من وراء التل غير أني لا أراها . فاحلم بها في الليل . فغدت الليالي مضيئة الآن . إنها تجلب لي الاحلام ، وكل أحلامي تفيض بنور الشمس ، فتأتي الشمس إلى النافذة فترميني بحفنة رذاذ من الذهب الناري وتضحك . فهل تعرفين كيف تضحك الشمس يا ماريكا ؟

مراجعات الكتب

تحت الجسر المعلق

قصص ـ عثمان السعدي ـ بغداد ١٩٧٤

يكون الادب صنعة وحرفة واختصاصا لكنه يكون أيضا ضرورة وجودية لدى الفنان وان احترف حرفة غير الفن والادب . كان بيرس شاعرا قبل ان يكون دبلوماسيا ومثله كان شاعر الصبا والتمرد نزار قباني . وفي ادبنا القصصي الحالي تكثر الامثلة فالقاص عبد السلام العجيلي كتب في « اشبيلية » وفي « الخيل والنساء » وفي « فارس القنطرة » والطب حرفته . كذلك هو تطلع عثمان السعدي سفير الجزائر المستقلة بالامس في بغداد واليوم في دمشق . انه يتوق كفنان مرهف الحس وشاهد على زمن الثورة الجزائرية زمن العنفوالبذل والحلم الوضاء. خرج علينا بمجموعته القصصية : « تحت الجسر المعلق » يؤرخ ولكن كقصاص للسنوات الاولى من عهد الثورة ، انك لتحس كقارىء التصاق الراوي بالبيئة والزمان . فهذا الجزائري الذي ترعرع في الشرق الجزائري يجسد للقمةمدينةقسنطينة وقوةشخصيتها او عتوة زوبعة الشتاي الثلجية في القمم الباردة أو يرسم لك شخصية الحاجة غزالة الاسرة الاخذة باللب . ان الوقوف بجلال تحت قدمي قسطنطينة وتتبع الشعاب اثناء هرب الفدائي علي في الاقصوصة الاولى«تحت الجسر المعلق » التي تعطي اسمها عنوانا للمجموعة لتذكر بالزلزال حيث اخذ الروائي الجزائري الطاهر وطار من هذه المدينة عالما لروايته . كذلك فان اغتيال العميل سي عمار على يد ابن اخيه الفدائي علي في اقصوصة الجسر المعلق وتخيير الكومي بلقاسم (اي الجندي الجزائريالمرتزق في الجيشالفرنسي) بين الانخراط فيالجبهة او القتل على يد اخيه الاكبر الفدائي محمد في اقصوصة المنتحرة الشهيدة يطرحان قضية العنف المطلق في

تأكيد سلطة جبهة التحرير الثورية والانضباط الصارم داخل صفوفها .

ان أقاصيص السفير السعدي تتخذ من زمن القهر والعنف والثورة في أواسط الخمسينات بعدا تاريخيا مشتركا ، انها تصطفي أرجاء الجزائر بعدا مكانيا لدى القصاص إذ تنقلنا الى مدينة من مدن الداخل جافة بنبلها منيعة بتضاريسها متكئة تجسرا على نفسها وان لم الكاتب الى الجالية اليهودية والمستوطنين الفرنسيين فيها . وباستثناء قسطنطينة يصطفي الكاتب عالم الريف الجزائري . فتارة يتوقف عند قرية بأسرها وتارة عند استثمارة زراعية عالية على هضبة بلا اسم ثم في كهف اسمه شقة اليهود ليصعد من ثم الى قرية جبلية حاصرها الشتاء ولعبت بها زوابع السفاي وبعدها في « دوار تازيتنا » لينتهي في حافلة ينقل بها الركاب الى تلمسان ثم يستولي عليها الثوار .

أما شخوص المجموعة فتجسد نماذج طبقية جد متواضعة كلها شعبية وجلها من الريف . فهي تعكس بامانة الخريطة الطبقية للجزائر المسحوقة طيلة زمن الاستعمار . وثمة شخصيتان تشذان عن خط الالتزام الثوري وهما العميل سي عمار الذي يقتل كخائن والفرنسية جانيت التي تطل اطلالة مباغتة على عالم الجزائر الذي يغلي بالثورة . ويتلاعب الكاتب بمهارة في اعمار أبطاله ليوحي القارىء بفكرة ويباكر من فكرة . الشيخ حداد الفلاح المقدم يرتضي بتضحيات الثورة لانه يرى فيها مستقبل أبنائه لابل احفاده . الابناء حملوا أرواحهم على اكفهم حتى تنتصر الثورة والاحفاد يكدحون ويكافحون الجوع حيثما يصنع غدهم . والحاجة غزالة تجسد ببسيط العبارة القدرة الخارقة لدى الفلاحين الجزائريين على تحدي آلة الفتك الجهنمية لجيش المحتلين الفرنسيين . انها شخصية ذات بعد تاريخي جليل في مأساويته بقدر جلال الثورة ،معطاء في طاقاته وتضحياته بقدر قدرة البذل والعطاء التي برهن عليها شعب الجزائر . وشان الحاجة غزالة شان الشيخ حداد من حيث الصبر والتصميم العارم ولكن بصمت . إنما الحاجة غزالة تفيء بصبرها وشجاعتها وعطائها على قرية بأسرها والشيخ حداد يسبغ بذله وآماله على احفاده كما على بنيه .

والثورة مطهر تنقل خالدا الصغير من مرتبة الطالب الفاشل الضحية إلى مرتبة الثوري الباسل الذي لاتلين لـه قناة ينفذ المهمة ويقتل عمه العميل . والثورة مطهر لصالح الازرق هذا الجندي المرتزق الذي حارب فلاحي الهند الصينية تحت الراية المثلثة (الفرنسية) ثم جيء به ليقتل « الفلاقة » ـ ليقتل الثوار ـ في الجزائر فالتحق بصفوف هؤلاء وتحوّل من اداة قمعية خرساء أو كما يقول « كالحيوان لا أفكر إلا بقوتي وغرائزي » ليصبح « انسانا » ذا رسالة يؤمن بنبلها وسموها ويسترخص كل غال في سبيلها : والثورة مطهر للمومس « خديجة البيضاوية » التي تتعاون مع الجبهة في قسنطينة .

اولى الاقاصيص تدور تحت الجسر المعلق في ربيع سنة ١٩٥٥ فيمدينة قسنطينة

وتروي حكاية طالب فصل من المدرسة الثانوية. ثم التزم بالثورة ونفذ قتل عمه الضابط في السلطة الفرنسية. اعتقل وعذب ثم تمكن من الهرب لتبدأ مطاردته الجهنمية. فالوعي وطني ودور الفكر ضامر والثورة مهمات فدائية وتطهر يشمل الموس خديجة.

« والحجة غزالة » الاقصوصة الثانية بطلتها تندمج اندماجا كاملاً ورائعا لقرية بأسرها لايهمنا اية قرية هي. الزمن زمن القتل الجماعي والثورة ولكنه ايضا زمن الصمود الجماهيري الذي ينام على فجائع الانتهاك ويصبر حتى الشهادة على التحديات والإبادة. امرأة فذة بصمودها أسطورية بقيادتها للنساء والرجال، تعلم الصمود بقدر ما تمارسه، أمية لكنها عليمة بالحياة خبيرة بفنون المقاومة السلبية، مؤمنة مصيرها الشهادة لانها لاتقهر ولاتذل إنما تقتال وتصفى. من خلال هذه الحاجة الشجاعة تتفجر في هذه الاقصوصة الثانية الامكانية الثرة لصمود الفلاحين ولمقاومتهم ضد القمع الاستعماري. وبينما تتالق المقاومة الجماعية كاسطورة تسقط البطلة كتمثال حطمته فاس بربرية. النموذج أخاذ لانه يكشف في شخصية واحدة روعة الحنكة وليدة الحياة وجبروت الشجاعة بلا جذع ونبل المكابرة حتى الاستشهاد. وهذه برأينا أجمل قصص المجموعة وأرقاها فكرة وصياغة.

وتنقلنا « المنتحرة الشهيدة » ثالث القصص إلى ريف ناء منسي. إن عنوان القصة يرمز لتناقض بين مفهومي الانتحار والشهادة وهو موقف اسلامي معروف السفير الأديب يريد أن يرفع حادثة انتحار فتاة إلى مرتبة الشهادة. عند هضبة كبيرة من هضاب الريف الجزائري تفاجأ أسرة فلاحية مات بعلها العجوز خالد بعد أن نأى عن الناس واصطفى بقعة يصطفي الماء فيها عذباً كالعسل حلاوة والدمع صفاء. كان العجوز خالد بن هاشم فلاحاً فقيراً يخبر انتماءه الاجتماعي المتواضع ويذكر به أولاده قبل مماته لكنه لم يكن سيد المكان المحظوظ بالنبع وإنما كان أولا سيداً لزوجتين. مات لتندلع الثورة وينخرط ابنه محمد في صفوفها. أما ابنه الصغير المدلل بلقاسم فينخرط مرتزقاً في الجيش الفرنسي وعندما يأتي بإجازة تدعوه أمه دعوة جافة باردة ليخلع بدلة الأعداء عنه ويلتحق بالثوار ليصبح جديرا بها.

ويستعد أخوه الاكبر لاغتياله إن لم يلتحق بالثورة.

إن انعزال هذه الاسرة الفلاحية تعوضه مجاورتها لبئر الماء. يموت الأب لكن الأسرة تجابه بالمصير الثوري ولئن كانت الأم المسنة لا تقبل لابنائها حتى اصغرهم وأقربهم لقلبها إلا جنوداً ميامين من بني الثوار فإن أخت هؤلاء المجاهدين ترث عن أمها لابل عن مجتمعها كله موقفا مأساويا من مسالة الشرف والعذرية. الجنس محور القيم والحياة كلها وفض البكارة يكلف العمر. فعندما يعتدي الجند الفرنسيون على هذه الفتاة انتقاما من إخوتها المجاهدين تنتحر شنقا خشية أن تحمل العار جنينا في أحشائها. وسنعود إلى مفهوم المرأة كما يظهر في هذه المجموعة لانه يستحق برأينا وقفة خاصة.

أما « خصلة شيب قبل الأوان »فتنقل القارىء إلى كهف « مشقة اليهود » في صيف قائظ زمن الثورة ليعيش أحاسيس فدائي جريح يسترجع ذكرياته محارباً مرتزقاً في الهند الصينية ، أميا لكنه ينضم إلى القلاقة بدل ان يحاربها . يكتسب (كالطالب الفدائي خالد الصغير أو علي في الأقصوصة الأولى) وعياً وطنيا يزج به في الثورة المسلحة. إن صالح الازرق يتنقد بشيء من السذاجة أولئك الشبان المتعلمين الذين يتهيبون الموت. يصبح هذا المرتزق المجهول أسطورة وينمو الشيب في راسه قبل الاوان ، إن هذه الصورة ترمز إلى زخم الزمن الثوري وغناه ومفاجآته ومغامراته واهواله . فلا عجب إذاً ان يكبر الاطفال ويتصرفوا كالرجال قبل الاوان . الشيب يداهم شعر الراس عند صالح الازرق والرجولة تستقر في حنايا الاطفال وتنضج عقولهم .

« الثلج والشرف » أقصوصة اخرى تدور في قرية جبلية جزائرية حاصرتها الثلوج وداهمتها زوابع « السفاي » الثلجية وعاشت المأساة حتى تتمم جبهة التحرير مهمتها . نحن هنا في عالم صغير ناعم فلاحون فقراء واخت وحيدة مدللة . الاخوة ينضمون إلى الثورة ولكن يبقى الأخ ساعي وعنده أخته وصبياه التوأمان لابد من الذهاب إلى الغابة لجلب الحطب . الصبي « الطيب » يسعى لاصطياد ارنب وطائرة فرنسية عامودية تداهم هؤلاء المساكين .

يتصرف الطيب وهو الصبي الصغير برجولة وتدبر يعجب القارىء بهما ولهما يدهش . الولد الصغير يصبح رجلاً في الثورة لكنه يحرم من سنوات البراءة . أما عمته فهي لاتفكر في لحظة الخطر الداهم القاتل إلا بشرفها . هو رأسمالها الوحيد . ولئن كانت أخت المجاهدين محمد وبلقاسم في أقصوصة المنتحرة الشهيدة قد آثرت الموت على عار الحمل في جندي فرنسي معتد فإن الأخت المدللة وعمة الصبي الصغير «الطيب» تعود مشلولة إلى منزل أخيها في اقصوصة « الثلج والشرف » ، فالرد على التحدي ماساوي هنا ايضا ووفقا لمنطق الجنس والشرف تعود الفتاة إنما مشلولة كما عادت المرأة السابقة وقد اعتدي عليها لتشنق نفسها .

« الشيخ حداد » أقصوصة من أهم ما في المجموعة يكشف بها عثمان السعدي عن موقف اكثر القطاعات تواضعا وفقرا وعزلة في المجتمع الريفي الجزائري . وأروع ما في الاقصوصة هو تصويرها تضحية الشعب الجزائري الكادح المقدم بقوته العاملة اي برجاله وشبابه ذخيرة للثورة واكتفائه بالحد الأدنى من قوة العمل المتجسدة في الشيخ المسن حداد وفي أحفاده الصغار بانتظاران تشرق شمس الغد الأفضل. والواقع ان الشيخ حداد يجسد موقف الفلاحين الجزائريين من الثورة . إنه فقير مسن لكنه يصر على العمل ويرتضي الحراثة بمحراثه البدائي ويكابد الجوع مكابراً بعد أن قذف باولاده الاربعة في أتون الثورة المسلحة . جيل يتودع العمر والأمل يرتسم على محياه والعمل الشاق عزاء له ، وجيل ثان مفتول الساعدين لانعرف عنه إلا انه حمل الامانة في عنقه فراح

يجاهد . وجيل ثالث غض العود يقتات بالقليل وبحكايا جده المسن .

وناتي إلى الاقصوصة الأخيرة « إجازة بني الثوار » وهي القصة الوحيدة التي تدخل في بنائها كشخصية رئيسية شابة فرنسية « ارليت » تبحث عن مخرج من الروتين فتنوي السفر عند جدتها لكن معها في الحافلة المسافرة إلى تلمسان كهل فرنسي ايضا بدين الجثة أصلع الراس يتنابه من العرب «الفلاقة» هلع هستري . آرليت إنسانة غير مسيّسة ترى في وقوفها بين أيدي (الفلاقة) فرصة كي تصبح خلال اشهر انسانة شهيرة . وفعلاً يداهم الثوار الحافلة ويعتقلون من فيها .

وهناك العريف في جيش التحرير مصطفى: إنه يبالغ في آيات العناية بالموقوفة الفرنسية ويعطيها المذياع في معقل للثوار بالجبل كي تتسلى . لابل إنه يساورها ويحكي لها عن مشاعره حتى تعجب به وترى في جدية المعاملة التي تلقاها منه ومن إخوانه سببا للتساؤل عن مقدرتها الحقة على إغراء الرجال . من خلال هاتين الشخصيتين يضع القاص نماذج من المعمرين والثوار المثاليين باخلاقيتهم حتى لتبدو لنا التفاصيل مفتعلة قليلة الاقناع في بعض الاحيان .

ومرة أخرى يقتدم لنا الكاتب مفهوماً محدداً عن المراة ونفسيتها الانثوية . فهو يصف في هذه القصة الاخيرة كيف تخشى الفتاة الفرنسية ان تنام في غرفة النساء وتبيت ليلتها فيها قبل إطلاق سراحها ـ لانها امراة ـ كما اراد لها الثوار الذين نصبوا الكمين للحافلة ، لأنها « ت[illegible] عند النساء عامة الرغبة في الانتقام وعدم السيطرة على النفس » .

لاجدل في أن جبهة التحرير الوطني قد كسبت الكثيرين من الأوربيين المستوطنين والمجندين في جيش الاحتلال والقمع ،وكانت لديها سياسة صحيحة ومتقدمة إزاءهم . لكننا لم نقتنع كثيراً بقصة « إجازة بين الثوار» لانها اظهرت العريف مصطفى اداة لقضية الثورة ناعمة منضبطة لكن بلا خلجات حائرة أو احاسيس حية وعواطف مقنعة . كما أن شخصية الفتاة أرليت الامية في السياسة شخصية هامشية تعجز عن المزج الروائي الناجح بشخصيتين متضادتين بانتماءاتهما ومواقفهما كما يراد لمجابهة العريف مصطفى بالاسيرة الفرنسية .

نماذج من مفهوم المراة والشرف في المجموعة

١ ـ « خديجة البيضارية تحدق في بعينين بريئتين ... لقد تغيرت نظرتي للموس ، فبعد أن كنت انظر اليها كما انظر الى حيوان مسخر ، صرت اعاملها معاملة انسان ، واعتبر وجودها ناتجا عن أوضاع خلقها الاستعمار الفرنسي في بلدنا . وان قصة وصول هذه المسكينة الى هنا تجسم بشاعة الاستعمار في بلدنا ، كانت ابنة عائلة في مدينة (عين البيضاء) وهربت مع شاب احبته واغراها بالزواج ثم أوصلها الى هنا وجعلها توقع على عقد بيع نفسها بعد ان أوهمها أن العقد عقد زواج ... واخبرني مصطفى ان عددا من الموسات صرن يتعاون مع الثورة بعد ان وضّحت الثورة لهن وضعيتهن . ومن طريق

خديجة كلفت بتنفيذ اول عملية » . (ص ٢١ – ٢٢) .

٢ – « السبب الرئيسي الذي جعله (اي الخائن سي عمار في الاقصوصة الاولى) يستمر في خدمة الاستعمار ، وقوعه تحت تاثير يهود قسطنطينة الذين يسيطرون على جهاز الامن العام في المدينة ... أما طريقة اليهود في السيطرة على الاشخاص فهي اللجوء الى يهوديات شارع فرنسا . فبحسانهم استطاعوا أن يسخروا سي عمار ضد اخوانه أكثر من كلاب الشرطة » (ص ٢٢ – ٢٣) .

٣ – « والمرأة في مشتى اولاد مسعود كانت تقوم باعمال كثيرة بالاضافة الى أعمال البيت من طحن للحنطة وغربلة للدقيق وعجن للعجين واعداد للكسرة . وتقوم المرأة باعداد عباءات الرجال من قشاشيب وبرانس وبخانيق للنساء واغطية ومفارش ... فتغسل الصوف .. وتغزلها وتنسجها كما تصنع اجلة الخيول وبيوت الشعر ... كما تقوم بحلب الحيوانات .. ترافق الرجال الى الغابة للتحطيب وتعود منها بحزمة كبيرة وثقيلة على ظهرها وترافقه بغسل الصوف ... اما الآن ومنذ قيام الثورة فقد اقتصر عملها على أعمال البيت فقط تجنبا لاعتداءات الجنود الاعداء » (ص ٥٥ – ٥٦) .

٤ – المنتحرة الشهيدة عيشة :

« آه يا امي انني أتمزق في أعماقي كلما خطر ببالي ان شقيقة محمد وبلقاسم المجاهدين عبث بشرفها جنود الاعداء ... انني أتعذب، ليتني مت في حينها ، بل ليتني لم أولد البتة ... سابقى أتألم مدى حياتي لانني ساكون قد زففت بلا ليلة ... ساكون عروسا بدون ليلة وستكون ليلتي بلا رحمة ... آه يا امي العزيزة انني أتعذب عذاب سيدنا المسيح بن مريم عليه السلام ...لن أرضى بان يتخبط في احشائي عدو ابن عدو وسوف امزقه وامزق أحشائي معه (ص ٧٥ – ٧٦ – ٧٧) .

٥ – الام امينة والدة المجاهدين محمد وبلقاسم لابنتها عيشة مواسية : « ان الفتاة التي فقدت عذريتها خلال الثورة ومن طرف جنود الاعداء تعتبر عند الله بمثابة المجاهدة في سبيل الله والوطن .. » (ص ٧٧) .

٦ – الاخت المدللة زهرة عمة الصبي « الطيب » :

« ان شرف الانثى هو رأسمالها الوحيد الذي يحق لها ان تدخل بواسطته معمعة الحياة . والمجتمع والعرف عندنا بمنح الحق في أن يرد عروسه الى بيت ابيها اذا لم يجدها بكرا في ليلة العرس . لن أنسى قصة صديقتي التي أرجعها زوجها الى بيت أبيها على حمار في الثلث الاخير من ليلة عرسها ورفض حتى أن يعيدها على بغلة » . العمة زهرة تخاطب نفسها عند مداهمة الطائرة العمودية (ص ١٠٠) .

جاكلين الزعيم

ملاحظات متفرج

قصص ـ علي اسحق ـ بيروت(اتحاد الكتاب الفلسطينيين)١٩٧٥

هذا القاص تجب محاسبته ، لماذا ؟ لانه يملك موهبة طيبة ، ومع ذلك فهو مجهول ، حتى في الساحة الفلسطينية ، كاتب كسول ، ربما ، لامبالي ؟ ربما . غير مؤمن برسالة الادب ؟ لا اظن ، فلو انه كان كذلك لما كتب ، إنه ببساطة بدا الكتابة منذ عام ١٩٦٢ بشكل جدي وجريء . نشر قصصه الاولى في اعوام ١٩٦٦ و ١٩٦٧ و ١٩٦٨ ثم توقف ، هكذا دفعة واحدة .

بعد هذه التواريخ انطلقت المقاومة الفلسطينية بخطى سريعة ، وولدت معها مجموعة من الاقلام البائسة فنيا ، والتي لم تجد ما تتسلق عليه سوى قامات الفدائيين ، فدارت كل القصص حول الفدائي ، وشجاعته الأسطورية ، ولم تخرج تلك القصص عن نية الدب الذي قتل صاحبه ، وان كان ثمة فارق ، هو ان تلك القصص مارست القتل المعنوي .

في تلك الفترة سكت علي اسحق ، وكان قد نشر في عام ١٩٦٨ (الوقت للمحاكمة) (غير موجودة في المجموعة) و (انها الحرب) وهذه القصص كتبها علي اسحق في ساحة المعركة . اي بعد الهزيمة .

بعد هذا التعريف المقتضب للمؤلف آن لنا ان ندخل عالمه . في قصة احلام الزنوج تبدأ القصة بهذا الحوار الدرامي الساخر الحزين المشمئز .

ـ متى ستعلن الحرب ؟

* سؤالك فلسطيني جدا .

ـ في هذا الحوار المقتضب ، القاسي حياة جيل . والكاتب واحد من الذين اكتووا بنيران الجحيم ، لذلك فذاكرته لاتصدأ ولاتنسى .

كان الفلسطيني زنجيا ، كان مشجبا ، ولكنه بالنار والدم غسل كل ما علق بروحه، وطهر جسده وخطواته من كل ما علق بها من رحلة العار التي امتدت منذ عام (١٩٤٨)ـ وحتى عام (١٩٦٥) ، مع فجر انطلاقة

اول قدم فلسطينية ، اسرت الى الوطن .

راحت مرحلة النضال بالمنشورات ، الصفراء ، وغيرها ، وجاءت مرحلة اخرى، ولكن كيف . في نفس القصة هذا الحـوار : ماذا تريد ؟ كل شيء . طبعا فالفلسطيني يريد كل شيء ، وهولا يقول (ولاشيء)لانه في (اللاشيء) انه بلا ارض .. متهم دائما، ملاحق دائما ، منفي دائما .. وكل شيء : هو الوطـن .

وعلي (الخبيث) ينظر ، ثم يبرهن . هكذا يفعل في هذه القصة ، ان يمهد ، ينقـل عالم الانسان الفلسطيني (من الداخل) ، عالم الجبل الذيكبر فيالمنفى ، يقول : نحن زنوج ، ليس مـن الخارج ، السواد في الداخل . ثم ينتقل في المقطع الرابع إلـى التطبيق . يمر بطل القصةفي احدالشوارع، واذا بتظاهرة ، هناك ، يتساءل ماذايجري، ثم يهمس لنفسه : زنوج في اوطانهم ..لكن مـا علاقتـي ؟

يقترب من أحد رجال الشرطة : قـف أيها الشاغب .

ـ لست مشاغبا .

* هويتك ؟

ـ هوية حمراء .. فلسطيني ! هوية حمراء ، رأس الشغب ، قف مـع هـذا الكـــوم . »

الفلسطيني متهم ، وتهمته خطيرة جدا ولا تحتاج لبرهان ، انه فلسطيني وهذا كاف.

هكذا كان الحال ، وفي مثل ذلك الوضـع تكون أحلام الزنوج بلهاء ، اذا ظنوا انالذين (زنّجتوهم) سوف يحاربون نيابـة عنهم.. او لاجلهـم .

في قصة (بندقية للبيع) التي كتبت عام (١٩٦٦) ، ونشرها في مجلة الاحـد اللبنانية عام (١٩٦٧) ، حقق علي اسحق، قفزة فنية ، لم يبلغها احد قبله مـن الكتاب الفلسطينيين .

المقطع الاول : الهلال : هذا الجزءعن ترقب بعض القرويين ظهور الهلال في آخر يوم مـن رمضـان .

المقطع الثاني : عائلة رشيد : اسرة رشيد تنتظر عودة الاب والأم تطمئن الاطفال. لماذا تاخر والدنا ؟

قالتالأم باكتئاب : ليجلبلكم الملابس.

وخرج الاولاد الى الزقاق .. التقوا بآخرين .. ويسمع رشيد وهو يغادرالقرية صرخاتهم الجماعية : « بكرة العيد وبنعيد»

وبنذبح بقرة السيد ...

المقطع الثالـث : الهدف الصغيـر : رشيد كان جائعا يترنح في سيره ، فهو لم يتناول طعاما منذ البارحة ، تسلقالمرتفعات الشوكية والسقوط السريـع في المنحـدرات قد انهكاه .

رشيد فلسطيني اذن ، وهو يجتاز الحدود العربية ، الى ارضه .. المغتصبة ..حيث

دفن في الطرف الآخر من الحدود .. بندقيته خوفا من بعض الأنظمة العربية .

ولكن وهو يجتاز الحدود كانت (الأحراج) اوالغابة الصغيرة..قد أحرقت، إلا ان رشيد يلاحظ . لكن الغابة احرقت باسم القانون !

تحسس الاغصان الفتية باصابعه :

الغابة تنمو من جديد رغماعن القانون.

يعود رشيد ببندقيته وهو يقول :انني افقد كل شيء .

المقطع الرابع : منولوج صغير ، أو بالأصح (ديالوج) بين رشيد الفلسطيني الذي لايجد عملا .. وبين رشيد الفلسطيني الطفل .. الذي ضاعت طفولته ووطنه .

في المقطع الخامس : رشيد غارق في الديون ، لا احد يساعده ، المختار يطلب اليه ان يبيعه بندقيته (المدفونة هناك) .

« * ايها المختار الا تقرضني نقودا ؟

ـ ولماذا القرضك .

* غدا هو العيد .

ـ قد يكون بعدئذ .

* ولكن الا تقرضني نقودا ؟

ـ ولماذا لاتبيعني بندقيتك ؟

* ولكن ..

ـ لكن ماذا ؟ وماهي فائدة البندقية لإنسان لاجيء ، مثلك لا يملك شيئا ؟ »

ويبيع رشيد بندقيته للمختار .

عندما غادر رشيد منزل المختار وهو يحمل بيده مبلغ المئة وخمسين ليرة ،كانت مصابيح القرية قد انطفأت والاحلام تدغدغ عيون الاطفال .

وعندما كان رشيد يحمل الرزم الورقية تحت ابطه وهو في طريق المنزل كان يشعر بانه عذراء قـد فقدت بكارتهـا ، بحادث اغتصـاب .

قصة تخلصت من السرية في فترة مبكرة، استخدم فيها القاص (المونتاج) بدون الحاح.

هذه القصة تكشف بارع المأساة ، ومعاناة الانسان الفلسطيني . وقد اثبت القاص فيها ، ان القصة القصيرة لاتقاس بالحجم، وليست وقفا على مواضيع صغيرة ، أو بسيطة .

في قصته (انها الحرب) والتي كتبهـا عـن تجربته في سفوح الجولان ، وقممها يقول : « ١٠ حزيران : اعرف فقط اني انتظر هنـا تقدم آليات العدو .. سأقدم .. سامنعهم

٢ ــ قصة احلام الزوج كتبت عـام ١٩٦٢ ، اي ايام الانفصال ، وفي تلك الفترة عانى الفلسطينيون من القمع والارهـاب الانفصالي الرجعي ، وبدأت بعض الحركات الفلسطينية بالظهور .

ولو بجسدي ، فهذه مثل ارضي .

في نهاية القصة يقول بطل القصة :اننا لم نقاتل ولم ننهزم . ايامنا القادمة لنا : فقط انها الحرب . »

في هذه القصة الادوات التي استخدمت في القصة السابقة ، وإذاكانتالتجربة المباشرة هنا ، تلقي بثقلها .. فالمرارة واضحة وصريحة .

وفي « الماجور » يقدم « علي اسحق »قصة الفلسطيني الذي يستاجر ليقوم بعملية تصفية وقتل ، لصالح جهة ما..اية جهة.. انها تنويع على لحن : احلام الزنوج ،ولكن بلا حرارة وبغموض .

قصة : (عشب اخضر) . عن بغداد ، والطفولة ، والحب المفقود والحلم ، بسيطة ، ناعمة ، لحن خفيف .

بطل القصة في مهمة ببغداد ، يتذكر : نائلة ، نائلة التي تركته لانه اختار ، قالت له : تغامر بمستقبلك . كانا متحابين في الصغر ، ايام العشب الاخضر ..والركض على السفوح ..لكن الطفولة راحت..والحب الطفولي الساذج راح .. ولم يبق سوى المهمة .. والرفاق الذين ينتظرون هناك.. في الكهوف والمغاور .. والسجون .

قصة ، « ملاحظات متفرج » كتبت في سان بدرو ـ الدومنيكان ، حين ذهب علي يعمل بحارا ، ويجوب العالم ، القصة اقرب ما تكون إلى القصص السريالية ، مشحونة بالصور ، والحركة ، والفانتازيا .. ولكنها تصور نفسية الكاتب وهو في المنفى .. من الصعب تلخيصها ، او عرضها . الشكلفيها يستفيد من السينما ،

قصة (عندما يقرع الناقوس تبدأ المسيرة) تميل الى الرمز . بعيدة عن الواقع والوضوح .

(الحضور والغياب) : كتبها القاصفي جريدة (ترينداد) ، عندما كان بحارا .

مشحونة ، قوية مثل جرعة يود (كما يقول دكتور يوسف ادريس في قصة لغة الآي آي).

« لماذا تطلق النار ؟ صدري يرشحعرقا. المذياع في مدخل الخيمة ، اوامر ، ليست حربا وليست هدنة ، السلام وكان الموت سلعة ، اتفاقية ..

تنضغط الافكار بحجم صمامة لغم [اتفاقية] كان القصر واضحا وراء عدستي المنظار .
ـ « وداعا حتى زمن آخر »

ولكن الكاتب والمناضل عاد وترك البحر والموانىء .

« ـ من يتحمل نتيجة الخطأ عندما يخطىء كل الناس ؟

ـ وزعوا هذه الدماء على كل القبائل ..

ولكن اية قبائل ..قبائل التنظيمات..

ام قبائل ، السلطات ؟ . »

(الفارس والليل) : آخر قصة في المجموعة. نشرت في جريدة (البعث) بدمشق ، وكتب عنها الناقد السوري خلدون الشمعة : هذه القصة تستخدم لغة (الشيفرة) وتنقسم إلى ثلاثة أحلام .

يقول (فرويد) : الحلم هو تحقيق رغبة غير متحققة في الواقع . وحلم علي اسحق ، المواطن الفلسطيني والفنان :

ان يحب ، ويحيا حرا .. ولكن الكابوس لا يسمح له بذلك . هذه قصة عن الكابوس الذي يجثم على صدر الفلسطيني .

وبعد : فان مجموعة علي اسحق ، تضيف الى القصة الفلسطينية .

ولكن ملاحظتي الاساسية حول هذه المجموعة الحارة : هي ان القصص التي كتبت حتى عام ١٩٦٨ كانت جيدة فنا ومضمونا ، بينما القصص الأخيرة تميل الى التجريب ، الذي يهرب من المعالجة الواضحة ، فنا ومضمونا

إننا ، مثلا لا نلتقي بتجربة الكاتب في (المقاومة) وهذا شيء غريب .. فإما ان المقاومة لم تعطه شيئا ، وهذا غير معقول ، وإما ان الكاتب اهمل الكتابة وانخرط في (التجربة) حتى شوشته .

رشاد ابو شاور

★ ★ ★

الركض تحت الشمس

قصص ـ محمد الراوي ـ القاهرة « ١٩٧٥ »

إن نفراً من النقاد يقول بان القصة في السبعينات غرقت في الضبابيات والضياع والعبث من حيث المضمون وأما من حيث الشكل فقد ابتعدت عن طريق القصة الكلاسية المألوفة وامعنت في التجريب مما احدث فجوة تتسع شيئا فشيئا بينها وبين القارىء وخفف من تاثيرها النفسي في تكوين الوجدان الجماعي ؟ قد ينسحب هذا الكلام ـ والذي فيه كثير من الصحة ـ على عدد كبير من قصص فترة السبعينات سواء في سوريا أو في مصر وسواهما من الاقطار العربية لان فئتين لابد أن تتواجدا في مجتمع منفتح على التراث العالمي الأولى : تاخذ من معطيات العصر والتراث العالمي ـ وغالبا ما تكون أصيلة وذكية ـ فتتمثلها وتفيد من جيدها وتعبر من خلال تقنيات حديثة بصدق عن معاناة حقيقية، وأما الفئة الثانية فهي ـ وغالبا ماتكون هشة ـ تنبهر امام آخر تنويرات الحضارة الحديثة فتاخذ بالتقليد حيناً وبالتقريد وهو التقليد الحرفي على حد تعبير الناقد السوري خلدون الشمعة فياتي نتاجها ممسوخاً .

ومجموعة « الركض تحت الشمس » للقاص المصري محمد الراوي هي قصص تندرج تحت أدب الفئة الاولى ، فهي متجددة شكلاً ومضموناً وكان الراوي أراد أن تكون جميعها ذات وحدة مناخية متميّزة ـ كما يفعل بعض الشعراء في طبع ديوان يضم قصائد ينتظمها خط واحد ـ وتشوب هذه القصص غلالة من الغموض وليس الابهام لأن قراءة متانّية لها تتكشف عن أبعادها وهذا مالايمكن أن يتم أثناء التعامل مع القصص المبهمة لانعدام الرؤيا الحقيقية فيها ، بل إن الغموض في هذه المجموعة ليأسر القارىء مما يكون ميزة من ميزات القصة الناجحة وإكسابها جواً خاصاً بها ..

والذي تحسّسته من قصص المجموعة وهي (الركض تحت الشمس ، والسقوط الاخير والأبيض والأصفر وهجرة إلى الداخل ومرثية حب والرجل والفئران) أن القاص الراوي كتب هذه اللوحات في فترة زمنية واحدة أو متقاربة وعلى القالب بعد هزيمة

٦٧ وأثناء غارات العدو على مصر وماسببته من تدمير للمدن ، وتهجير للسكان وماأسفرت عن ضحايا بالجملة كانت حصاداً لطغيان الهمجية ..وما أراد الراوي أنيحدد الزمان والمكان بالضبط وبذلك حققمن خلالقصصه رؤيا شمولية ولكن هذه الشمولية بالذات ذات حدين : ايجابيوسلبي والثانيساذكره في نهاية هذه المراجعة .

ومكان هذهالقصصهو غالباً مايكون في المستشفيات أوفيالمدافن ،وخرائب المدن، والرمالالساخنة ، وهذه المجموعةاستطاعت بتان, وبعيداً عن الأضواء والضوضاء ــ أن ترصد انعكاس زمن ومناخ معينين علىالنفس فاسهم الفن الصادق في تبلور هذاالإنعكاس فجاءت القصص متميّزة وآسرة رغمأجوائها المرعبة ــ والرعب هنا ليس تقليداً كافكاوياً عبثيا كما يفعل بعضهم بل ينبع من الواقع.. والواقع معاش يحتاج إلى فنان يعبر ويصور الوجه الآخر للصورة وهذا مالايفعله إلا الأصلاء الفنانون والصادقون مع انفسهم ومجتمعاتهم . فالتشاؤم النابع من الحزن الحقيقي والمتولد من واقع مؤلم يساهمالى حد ــ في تطوير الإحساس الفكري والنفسي لهذا المجتمع لأن الإحساس بالفجيعة أفضل من تناسيها وأفضل من الفرح الهش ! والراوي يصوّر بمهارة ويضيف إلى الواقع واقعاً قد يخلقه لأنه يريد من قارئه أن يتالم ويندهش وهذا ما تبينفي قصته(مرثية حب): شاب مزمع على الزواج يدعو حبيبته إلى زيارة مدينته المهدمة ، ورحلة شاب وشابة مزمعين على الزواجنحوالخراب رمزللخصوبة وبداية مرحلة خضراء ، ولكن أبى الراوي إلا أن يفرقهما في خرائب المدينة فقسا حتى في فنه عليهما وعلينا معاً .

ربما اراد ان يقول بأن الحب ينهزم أمام الموت وأهوال الدمار الهمجي كما تبين لي أن الجنس يتلاشى تاثيره على النفس المتعطشة بينما صافرة الإنذار تنعق في كل آن كما في قصة (هجرة إلى الداخل) وحتى ان اليأس يسيطر في قصة (الأبيض والأصفر) وهذه تحتمل تفسيراً عميقاً لرمزيتها ..

كما ان المرأة عند الراوي رمز للموت، ولليأس وللحزن والسقوط (السقوطالاخير)

ترى هل الأنثى في قصص المجموعة إسقاط يمكن أن نحمّله أكثر مما يحتمل من إيحاءات ؟

وتبقى قصة (الرجل والفئران) وهي من أصدق واعمق قصص المجموعة وما الرمز حول صراع الجرذان والدجاج إلاصراعالقوي والضعيف على وجه المعمورة .

كما ان قصة (مرثية حب) قصة متفوقة فنياً وذات أسلوب شاعري ورومانسي كما سماها القاص ضياء الشرقاوي في مقدمة المجموعة .

والقصص جميعا تميّزت بالحداثة من حيث العبارة الاستفهامية والنافصة ، والمونولوج ، والرمز ، الى آخر ادوات القص عند الراوي إلا ان تشوشا طفيفا في السرد حدث في قصة (الهجرة الى الداخل) ربما لانها تركيبيّة من غيرها .

كما ألاحظ أن الراوي فيتصويره اجواء نتائج الحرب جعلت من القارىء ينفر منها ـ كما فعل الكتاب الغربيون وغيرهم ـ فيتصوير دمار الحرب النازية وتنفير الناس منها ـ والحرب التي نخوض هي حرب وجود أو لاوجود ، حرب ذل أو كرامة حرب ظلم أو عدالة وحق وسلام فرغم كل مآسيها تبقى حرباً شريفة مع ظني ان الراوي أراد انينقل للقارىء ما جنته الأيدي الشريرة في المدن الآمنة والنفوس الوديعة كما في مدرسة (بحر البقر) ومصنع (ابو زعبل) وهذا لايمنع ان يتصاعد معالقارىء نفسيا ويعلمهان الحرب رغم نتائجها قد تكون في بعض الاحيان ضرورة وحقاً وحتمية لامفر منها وهذامايكمل الصدق الفني في القصص عامة وبذلك يتميّز حديثنا عن الحرب ولا يكون نغمة طبق الاصل عن أدب ويلات الحربين العالميتين .

ولن أضيف اكثر مما قاله القاصضياء الشرقاوي في مقدمتهالمكثفة العميقةللمجموعة متسائلاً :

« وإذا ما كان الراوي قاصاً قد شاهد وخبر هذه التجارب التي يقدمها لنا من خلال هذهالقصص ذاتالمذاق الغريبوالمتفرد أفلا تصلح هذه القصص في ان تكون وثائق تاريخية لمجتمع معين في فترة معينة وثائق انسانية صادقة تدعم اية دراسات اجتماعية أو تاريخية ؟ »

« الركض تحت الشمس » خطوة جادة وعميقة في الفن القصصي تؤكد على عطاء الراوي ومثابرته وأخيراً صدرت له رواية (عبر الليل نحو النهار) عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ ولنا فيها كلمة ـ كلذلك دليل عافية في القصة العربية .

مصطفى أحمد النجار

لويس أراغون الشاعر والقضية

عصام محفوظ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٧٥

يكاد الشاعر الفرنسي الكبير « لويس اراغوان » . أن يصل إلى مشارف الثمانين من العمر . ومع ذلك فهو مايزال يعطي ويعطي ، ويواصل العمل في ساح الكلمة الموقف ، الموقف الإنسان ، وما يزال يؤمن بان على القصيدة :

« يجب أن تتحول القصيدة إلى اغنية ترددها آلاف الحناجر »

وما يزال يؤمن أيضاً . وايضاً بانه :

« ثمة فقراء كثيرون ..

لايستطيعون شراء قواميس ومعاجم ..

يفهمون بواسطتها معاني الألفاظ ..

إنهم يفضلون ويحبون الألفاظ العادية ..

التي تسمح لهم بترديدها ..

واجيبك انني سافعل ..

سانشد ماينشده كل فم . »

ولعل أهمية « أراغوان » في عصرنا تكمن في أنه أحد طليعة الكتاب والشعراء في العالم ، الذين نقلوا الأدب من عصر إلى عصر ، وكما فعل « ماركس » بالفلسفة ، نقلوا هم الأدب من مرحلة التفسير والتصوير إلى مرحلة التغيير ..

ومن ناحية المشاركة السياسية للعالم النامي في وجه الضراوة الإستعمارية ، يكاد يكون « أراغوان » أهم الكتاب الذين شاركوا هذا العالم الثالث تطلعاته التحريرية : بلدان العالم الثالث بعامة ، والوطن العربي بخاصة ، عبر القضيتين الجزائرية والفلسطينية ، مسخراً مجلة « الآداب الفرنسية » التي كان يصدرها في «باريس» والتي توقفت قبل عامين لهذه المشاركة .

وقد صدر مؤخراً في « بيروت » كتاب جديد للشاعر والمسرحي العربي اللبناني

« عصام محفوظ » عن « أراغون » ، ويحمل الكتاب إسم « لويس أراغون » الشاعر والقضية « ١٣٦ » صفحة قطع صغير ، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر » . .. وكان « أراغوان » قد زار بيروت في العام الماضي لحضور عروض مسرحيته الشعرية « مجنون آلسا » في معبد ونشر الحديث على شكل حوار مع أراغون في « باخوس » بقلمة بعلبك . وتحدث « عصام محفوظ » إلى أراغون عن الشعر والمقاومة والسريالية والشيوعية والحياة والموتونشر الحديث على شكل حوار مع أراغون في صحيفة « النهار » ، ثم ولدت عند « عصام محفوظ » فكرة تاليفهذا الكتابعن اراغون الشاعر والقضية . ويقول « عصام » عن كتابه : « في هذا الكتاب القليل الصفحات، ملامح شخصية هذا الكاتبالإنساني الكبير». ويضم الكتاب حوارا مطولاً مع الشاعر الفرنسي ، وخمسة فصول حول شعره . وعلاقة هذا الشعر بعصره والفصول هي :

« اراغون والسوريالية »

« أراغون والتحول »

« اراغون والواقعية الإشتراكية »

« أراغون والمقاومة »

« اراغون والسا »

ولعل من أهم الأسئلة التي طرحها المؤلف على الشاعر في حواره معه سؤاله :

« وعندما سالت « أراغون » هل كان حقا يؤمن بقوة الكلمة كسلاح في المقاومة المباشرة ؟ ابتسم وقال :

راجع تاريخ حياتي فهو معروف للجميع ، ماذا كنت أعمل إذن انا ورفاقي في أثناء الحرب ، ثم في مرحلة الاحتلال ؟ إن كل كلمة لها تاثيرها شعرا ونثرا ، إذا عرفت إلى اين تتجه ، وبالطبع بدا الكثيرين من الكتاب في ساعة المحنة تلك ، أن الحضارة انتهت ، وما كانوا قادرين على التصور ماذا يمكنهم أن يفعلوا ، او ان يقوموا بعمل صغير ، انا مارست كل انواع المقاومة ، أيحاربت أيضا بالسلاح في صفوف الجيش ، صدقني ان الكلمة هي لي ، كما يجب أن تكون لجميع القادرين على التعبير فيإخلاص ورؤيةإنسانية واضحة ، كان كل بيت من الشعر يشارك في المعركة المباشرة ص ١٤ »

وعن حبه الكبير الشامل لإلسا يقول « أراغون » :

« إلسا هي كل شيء جميل يحتاجه الإنسان في كل زمان ومكان » ..

ويساله المؤلف :

قلت له :

« ناقشنا مرارا حب اراغون لإلسا ، وتساءلنا هل كان ممكنااللحب أنيستمرطوال الحياة ، وإذا لم تكن المبالغة مقصودة من وراءالتشهير بهذاالحب ؟ فسكت :اراغون»، لكن سكوته لم يطل .. قال :

هل كان حب « بترارك » للورا مبالغا فيه ، عل كان دانتي يكذب على بياتسريس؟ ألم تستعبدخيال قيسامراة واحدةهي ليلى؟ واضاف في ثقة : لكن « إلسا » لم تكن امراة معشوقة وحسب كانت داخلة فيكل طموحاتي

كفرد يشارك أو في أقل تقدير يرغب في المشاركة، في تغيير العالم . » ص ١٧ ويتحدث المؤلف في الفصل الاول من كتابه عن « اراغون والسوريالية » فيقول :

« إن تحول اراغون عن السوريالية ، كان نتيجة لشعوره بفراغ القيم والمبادىء السوريالية ، هذه القيم التي كان يتصور انه قادر من خلالها على أن يعطي تصوراً للمستقبل البشري ،. وأن يحقق التحرر الإنساني من كل العلاقات السلبية المحيطة به ،. أي بمعنى آخر وكما يقول الزميل : أحمد حلاوي » :

فإن الانتفاضة السوريالية سرعان ما وجدت نفسها عاجزة عن الاستمرار ، أو على الأقل ، الاستمرار في مخيلة « اراغون» ، إذ ان البقايا المادية التي ترسبت او اكتسبها « أراغون » خلال حياته آنذاك ، وجدت أن الطموحات السوريالية ، الطموحات التي تعدت التغيير الإجتماعي إلى تحرير النفس الإنسانية من سجن الواقع كليا ، هي طموحات الى جانب مثاليتها ، تعد هروبا من مجابهة عملية وفعلية مباشرة » . ومن هنا كانت بداية الإفتراض عن السوريالية والوصول بالنسبة إلى « أراغون » إلى الماركسية .. ولقد كان وصوله إلى الماركسية . وإلى الوعي السياسي والإجتماعي الكامل ، عبر تجربة مريرة اطلق عليها اسم « الغوص في الخطأ » وثمة حادثة كان لها الأثر الكبير في نفس الشاعر فقد دخل ذات مرة الرسام السوريالي (سلفادور دالي .. الى اجتماع سوريالي وقد لبس ثيابا غريبة ودلق الحليب على سترته، فما كان من « أراغون » إلا أن صاح في وجهه: « إن هذا الحليب المدلق هدرا قد يطعم عدة اطفال ليوم واحد .)

وهكذا صار الشاعر الفرنسي بعد عام (١٩٣٠) بعيدا عن السوريالية ورالفسالها ولأفكارها في إقامة عالم سعيد في الخيال ، واصبح يؤمن ان العالم الحقيقي ، السعيد، لايمكن ان يكون إلا عندما تعم الإشتراكية العالم .. كل العالم .. وعبر الكفاح العنيد في سبيل الحرية الإنسانية الصفحات «٣٢» « ٤٣ »

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن «اراغون والمقاومة » ويمكن القول أن هذا الفصل هو اهم فصول كتاب « محفوظ » حيث يتحدث المؤلف عن الدور الكبير الذي لعبه «اراغون» في حركة المقاومة ، ويرى أن ما كان يبحث عنه « اراغون » « الثورة وتغيير العالم إلى ماهو أفضل ، حيث ينتفي الصراع بين الجرح والسكين ، بين الحلم والواقع اليائس ولم يكن ذلك ممكنا إلا عبر الحب والدفاع عنه الحب الشامل المطلق وحتى الموت ، ومن هنا صرخته تلك في قصيدة « ورود الميلاد » التي حيا بها أول دفعة من الرفاق الذين أعدموا لثبوت اشتراكهم في حركة المقاومة وفيها :

« ميلاديا ميلاد ، هذا الشروق الضئيل..
أعاد اليكم الرجال الطيبي الإيمان ..
الحب الذي يموت المرء لاجله بشجاعة..
والمستقبل الذي يعيد الحياة الى الموت ».

لقد حوّل « اراغون » القصيدة في

تلك المرحلة إلى اغنية ، انشودة كانت تتناقلها الاف الحناجر « ونشاط الشاعر الحقيقي في المقاومة بدأ بعد إغلاق صحيفته المسائية « المساء » مع بداية الحرب في عام (١٩٣٩) إذ انخرط في الجيش كمساعد طبيب ، فالحق بفرقة اشغال لحفر الخنادق ثم التحق بفصيلة مدرعة ، كانت تعبر الحدود إلى « بلجيكا » في مقدمة قوات الحلفاء ، ثم تعرض مع الفرقة لحصار لكنه استطاع الهرب إلى انكلترا ، ثم عاد إلى « فرنسا » في مؤخرة الجيوش المتراجعة ، واخذ أسيراً ، لكنه استطاع الهرب ثانية مع ثلاثين من رفاقه ثم سرح من الجيش بعد أن نال وساما لخدماته في بلجيكا ، واخر لمساهمته في القتال في منطقة اللوار ، كما منح الوسام العسكري لهروبه من قبضة الالمان ، وقد ساعدته هذه الاوسمة على تخفيف التشديد عليه من قبل شرطة حكومة « فيشي » ومذاك ابتدا نشاطه السري في المقاومة فكان في أساس وخلف كل تجمع أدبي يساهم في دعم المقاومة وتعزيز الروح الثورية في فرنسا المهزومة آنذاك..بل نغصل أن يكون محور كل النشاطات الثورية الأدبية في أوروبا المقاومة ، سواء في البيانات أو المنشورات السرية والعلنية ، كانت لقصائده في تلك الفترة التأثير الكبير على الراي العام، خاصة بعد تحولها إلى أغنيات ظهرت كلماتها في مختلف المنشورات السرية ، وكانت تنقلاته تشمل كل انحاء فرنسا وأيضاً مناطق كثيرة في أوروبا ، وتكاد قصة « أراغون » أثناء الاحتلال تختصر قصة المقاومة الفرنسية كلها التي برهنت من جديد بعد الثورة الروسية، والثورة الاسبانية في القرن العشرين وأكدت بكل وضوح أن بامكان الكاتب أن يلعب دوراً فعالاً في النضال من أجل قضية بلده مهما كانت الظروف ، بل أن دور الكاتب يستطيع ان يفوق أي دور ، وكما يرى المؤلف أن في ذلك كله أمثولة تصلح جداً للحركات الثورية في العالم . ص « ٥٥ »

ويتحدث المؤلف عن «اراغون والواقعية الاشتراكية » ، ويرى أن اراغون قد اوضح في كثير من المقالات التي كتبها مفهومه للواقعية الإشتراكية بعد نحو من نصف قرن على ظهور هذا التحديد الذي استخدمه الكاتب الروسي « مكسيم غوركي » للمرة الاولى ويقول الشاعر الفرنسي :

« أنا لم أولد واقعياً ، كما ان المسألة لم تكن وحياً هبط عليّ ، لقد أصبحت الواقعية إنحيازاً لفكري بحكم خبرة حياتي كلها ، وقد يدرك الناس في يوم من الايام ما ضحيت به من أجلها . » ويخلص المؤلف إلى القول :

« فاراغون الماركسي يعرف أن الماركسية هي أول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة التي تلزم من يعتقد بها الا ينسى أبداً أنه لايوجه كلامه لمن يحيط به وحسب ، ملماً بظروف حياتهم التي يشاركهم إياها ، بل يخاطب كل الناس ، كما هم ، على إختلافهم عنه ، وفي ذهنه أبعاد مستقبلهم . » ص ٦٤

وفي الفصل الخامس من الكتاب يتحدث المؤلف عن « إلسا وأراغون » فيقول :

« إلسا » في حياة أراغون الأدبية والحياتية ليست إمراة معشوقة وحسب ، بل هي داخلة كما قال أراغون لي في رؤيته للمستقبل الانساني المطموح إليه ، وان عظمة حب أراغون لإلسا هي أن الحب صار رمز النضال الإنساني ومستقبله في إنتاج هذا الشاعر ، ومن هنا فان اسطورة حب أراغون وإلسا هي صدى الحب المنتصر ، ومثل هذا الحب وحده يجعل وجه المحبوبة بخلاف الوجوه المحبوبة السابقة ، معنى قابلاً للتعاطف كامل إنساني ومطمح عام ووجه المستقبل المضيء له ضد وجه الماضي المظلم. ومن هنا أيضاً تصير قصائد أراغون عن « إلسا » ذات معنى مزدوج : المعنى الشخصي والمعنى العام « ص ٧٠ »

ويختتم المؤلف كتابه بمختارات شعرية ونثرية تمثل مراحل مختلفة من حياة وتطور الشاعر مع مقطع من آخر عمل أدبي للشاعر « المسرح ـ الرواية » الذي يقول عنه أراغون أنه آخر ما سيكتب حيث يقول :

« كل العصافير تركت اغصاني
اعشاشها المهجورة تيبس كالدموع
في زاوية الوجنتين

لقد رحل رسام اللوحة التي أنا موجود فيها
كما العنكبوت ، كما الندامة
لكن ماذا يرسم ؟ ماذا يرسم
يرسم بالتاكيد ملامح الفتوة

والبلاد السعيدة ، الناس الذين أخاف جداً أن يأتي يوم تصير فيه الأيام تشبه أيامي . ص « ١٣٠ »

ومع أن كتاب « عصام محفوظ » هذا « لويس أراغون الشاعر والقضية » لم يقدم المعلومات الكاملة عن حياة أراغون الأدبية والسياسية والعامة ، وانما اكتفى بتقديم معلومات أولية وإضاءات سريعة عبر عدد محدود من الصفحات (١٢٠) صفحة ـ قطع صغير ، غير أن هذه المعلومات والإضاءات استطاعت أن تعطي فكرة عامة عن حياة ونضال الشاعر الفرنسي الكبير وباسلوب « عصام محفوظ » المعروف والذي يتميز بالبساطة والدقة والوضوح ، ومن هنا تأتي أهمية الكتاب ومن هنا أيضاً يمكن القول بأنه اضافة متواضعة وجيدة الى المكتبة العربية التي هي بحاجة إلى مثل هذه الدراسات التي تأتي بمثابة سفرة شعاع في كهوف العتمة ، وتساعد على إضاءة عوالم شعراء العالم الطليعين ونضالهم من أجل عالم أجمل ومستقبل إنساني أكثر إشراقاً والتزاماً بقيم الحق والخير والعدالة والمحبة .

« ابو الفتح أديب عزت »

وقائع

مهرجان «براغ» الموسيقي

صميم الشريف

الذين حضروا مهرجان ربيع براغ الموسيقي واستمعوا الى روائع الادب الموسيقي ادركوا دون شك بان هذا المهرجان لايشبه غيره من المهرجانات الموسيقية التي يغلب عليها الطابع السياحي . ويمكن القول من خلال البرامج الموسيقية المذهلة التي قدمت ومن خلال الفرق العالمية التي شاركت فيه، والعازفين الإفراديين المشهورين ، والنخبة من قواد الاوركسترا في العالم ، بان هذا المهرجان قد امتاز عن غيره بجديته وجرأته في طرحه لافكار موسيقية جديدة ومضامين حققت الهدف الانساني الذي كان من اهداف هذا المهرجان الاساسية منذ اقيم لاول مرة قبل ثلاثين عاماً عندما زغردت الحرية بانتصاراتها في قلوب الشعوب المهزومة التي عانت الامرين من استبداد الفاشية الهتلرية .

يمكن تصنيف الاعمال الموسيقية التي اتيحت لي مشاهدتها في المهرجان بما يلي :

١ ـ مؤلفات وضعها مؤلفوها في القرن الماضي ولم تبعث الا بعد وفاة مؤلفيها بزمن بعيد .

٢ مؤلفات الاتجاهات الحديثة والمعاصرة + المؤلفات الكلاسيكية .

٣ ـ المؤلفات السياسية .

٤ ـ الأوبرا .

٥ ـ موسيقا الحجرة بانواعها .

كانت ابرز المؤلفات بالنسبة للفقرة الاولى السيمفوني الثانية (لجورج بيزيه) وهذه السيمفوني التي كتبها / بيزيه /عام ١٨٥٥ ظلت مجهولة حتى من أقرب المقربين اليه ـ استاذه ـ / هاليفي / وصديقه الموسيقي المعروف جونو ـ عزفت لأول مرة في السادس والعشرين من شباط عام١٩٣٥ في مدينة بال بسويسرا ، ثم عاد النور ليعزفها ثانية في هذا المهرجان عندما قدمها قائد الأوركسترا الفرنسي المعروف / سيرج بودو / مع فرقة براغ الفهارمونية واستطاع بقيادته البراقة وروحه اللاتينية الخصبة ان ينتزع من البراغيين الرقيقي التذوق حماساً كبيراً لم تشهدقاعة سميتانالموسيقا مثيلا له الا مع عدد محدود من القادة الذين اشتركوا في هذا المهرجان .

وسيمفونية بيزيه هذه تمثل العصر الذي كتبت خلاله دون أن تضيف جديدا على الموسيقا ولو حذفناها من التاريخ الموسيقي مع مثيلاتها لماتأثرالتاليف الموسيقي لا من بعيد ولا من قريب .

أما الكونشرتو السادس للكمان والاوركسترا من مقام مي الصغير لباغانيني التي عثر عليها مصادفة في احدى المكتبات الموسيقية الصغيرة في لندن في الخمسينات فمن الثابت أن / باغانيني / قدمها بنفسه لاول مرة في السادس والعشرين من أيارعام ١٨١٥ على مسرح ميلانو الكبير ، ولمتشهد النور بعد ذلك الا عندما قامقائد الاوركسترا المعروف / بيرمونتو / بالاشتراك معءازف الكمان الشهير / ارثور غروميو / باحياءهذا الأثر عام ١٩٦٠ في باريز .

وتعتبر هذه الكونشرتو من أدق واصعب الأعمال التي كتبها باغانيني ، ويأتي تقديمها في مهرجان براغ من قبل عازف الكمان الايطالي / سلفاتوري اكاردو / وفرقة برنو الفلهارمونية بقيادة / جيري بيلوهلافيك/بعد ستين ومائة عام على تقديمها الأول تأكيدا لهدف المهرجان في إحياء التراث الانساني والعمل على تعريف الناس به ، وتقديرا للمؤلف الذي يصنع السعادة لجميع الناس بالوسيلة التي يتقن . وليس من باب الصدفة أن يقع الاختيار علىالعازف الايطالي / سلفاتوري اكاردو / ليقوم بأداء هذه الكونشرتو فالروح الايطالية التي تطغى على الكونشرتو يجب أن يؤديها من يفهم هذه الروح تمام الفهم ومن هنا كان اختيار / سلفادوري اكاردو / ليؤدييفهم وعمقءمل مواطنه الايطالي باغانيني .

لقد صفق الناس طويلا للاداء الرائع الذي نقلنا الى أجواء ايطاليا في أوائل القرن الماضي وبرهن / اكاردو / أنه بحق عازف كبير وقدير خاصة إذا عرفنا بان هذه

الكونشرتو تختص شانها في ذلك شان كل أعمال باغانيني بمهارات العازف الافرادي الذي يملك علما وثقافة وفهما عميقا لآلة الكمان .

وإذا نحن تجاوزنا الأعمال الأخرى التي اعيد اليها شبابها في هذا المهرجان فلايسعنا الا آن نتوقف عند القسم الثاني من الأعمال الاوركسترالية التي احتلت الجانب الاكبر والأهم في البرامج الموسيقية فعدا الاعمال الكلاسيكية الكبرى التي اشبعت بحثاوعزفا كالسيمفوني الرابعة والسيمفوني السادسة لتشايكوفسكي والسيمفوني الثامنة المعروفة بالناقصة لشوبرت والسابعة لدفورجاك وسيمفوني من مقام ره الصغير وتحولات سيمفونية للبيانو والأوركسترا لسزارفرانك والسيمفوني رقم ٢٩ لموتسارت وسيمفونية ماهلر التاسعة ، وتاسعة بتهوفن التي اختتم بها المهرجان ، تصدرت اعمال الكونشرتو التي تعتبر ذروة في الأدب الموسيقي لتطغي من خلال العازفين الأفراديين على غيرها من الأعمال التي قدمت ولتثبت بنفس الوقت بان هذا النوع من التاليف سيظل خالدا على مر الدهر .

تبارى في اعمال الكونشرتو عازفون من مختلف أنحاء العالم ، بعضهم يرفل بالأمجاد ومازال يجدّ في طلب المزيد ، والبعض الاخر يسعى نحو النور أملا في اكتساب مواقع جديدة . منهم من اختص بالعزف على الكمان ومنهم من اختص بالعزف على الكمان الجهير / تشيللو / ومنهم من اختص بالعزف على البيانو .. لقد تنطعوا جميعاً لأعمال الكبار « باخ ، هايدن ، موتسارت ، بتهوفن ، شومان ، وبراهمز » والكبار من العازفين لا يحق لمثلي ان يتحدث عنهم بغيراجلال « ايغور او يستراخ وتلميذه فاسلاف هودتشيك » قدما رائعة باخ كونشرتو لآلتي كمان واوركسترا في ختام أيام المهرجان و « بافل كوجان » عزف باعجاز كبير كونشرتو الكمان والاوركسترا لبتهوفن .

أما عازفوا الكمان الذين سبق لهم وفازوا بالمسابقات الدولية فقد تصدوا بدورهم لأعمال استطاعوا عن طريقها تثبيت كفاءاتهم الموسيقية مثل / اكادرو / الايطالي الذي تحدثنا عنه آنفا .

ويمكن القول بان العازف السوفييتي الشاب / فالنتين جوك / – ١٨ سنة – اجتاز فحصاً دقيقاً وصعبا عندما عزف كونشرتو من مقام دوماجور للكمان والأوركسترا الفرانز جوزيف هايدن ، ذلك لأن أقل خطأ مهما كان طفيفاً في مؤلفات الكلاسيكيين من أمثال باخ وهاندل وفيفالدي وهايدن وموتسارت وغيرهم يطفو على السطح ويكشف صاحبه بسهولة .

ومن هنا فإن / فالنتين جوك / الحائز على جائزة تشايكوفسكي عام ١٩٧٣ برهن للنقاد ولأهالي براغ على حد سواء من خلال هذا الكونشرتو والأعمال الأخرى « موسيقا الحجرة » على تمرسه وسعة اطلاعه وثقافته من جهة ، وعلى اصراره في السير بخطى ثابتة نحو القمة التي ينشد من جهة ثانية .

وفي هذا المضمار ايضا حلق العازف البولوني / كونستانتي كولكا/ عندما قدم مع فرقة وارسو الفلهارمونية الكونشرتو الأول للكمان والأوركسترا / لباغانيني / في مدينة / كلادنو / والكونشرتو الثاني للكمان والأوركسترا / لبيلابارتوك / في براغ ، ويبدو أن / كولكا / الواثق من نفسه أراد من وراء تقديمه الكونشرتو الأول أن يبرهن بدوره عن تمرسه في أعمال الكلاسيكيين الصعبة الأداء وخاصة اعمال باغانيني ،وإن هذا التمرس لم يكن أقل شأنا عندما تعرض لعمل فكري ضخم من أعمال / بارتوك /الذي يعتبر مع مؤلفات بارتوك الأخرى مفتاح أهم الاتجاهات الحديثة في الموسيقا المعاصرة . ويبدو أن / كولكا / المعروف جدا في العالم الاشتراكي قد اضحى بعد تقديمه لهذين العملين هدف شركات الأسطوانات التي كانت مدعوة بصفة مراقب لتراقب اعمال المهرجان وتقييمها من الناحية التجارية .

ومن العازفين الذين لفتوا الانتباه نوعا ما البلغاري / فلاديمر سبيفاكوف /الذي قدم الكونشرتو الأول للكمان والأوركسترا لتشايكوفسكي في مدينتي / كارلوفيفاري وبراغ / ورغم اتقان / سبيفاكوف / لهذه المقطوعة فإن تساؤلا كبيرا طرح نفسه عن السبب الذي جعله يكتفي بهذا الكونشرتو ، وعن عدم اشتراكه بحفلات موسيقا الحجرة التي اشترك بها كافة زملائه من العازفين الذين قدموا اعمالا مماثلة . واستطيع أن أقول من خلال استماعي لهذه المقطوعة من قبل اكثر من عازف معروف بأن مستوى / سبيفاكوف / كان دون هؤلاء وإنه لم يستطيع أن يرقى بعزفه لمستوى عواطف تشايكوفسكي المضطربة الجياشة .

برز بين عازفي البيانو العازف البريطاني / جون ليل / كعازف قوي متمكن في الكونشرتو للبيانو والأوركسترا لجوهانس براهمز التي كتبها عام ١٨٨١ . وتعتبر هذه الكونشرتو من اصعب وأدق اعمال الكونشرتو، وكانت خير امتحان لجون ليل الذي حلق في أدائه المبدع بشاعرية تفوق الوصف ، حتى كاد أن ينسينا من خلال عزفه التكنيك الصعب الذي كتبه براهمز بشاعرية مرهفة دقيقة . إن الابداع الخارق في هذا العمل الكلاسيكي جعل الناس في قاعة / سميتانا / ينفجرون حماسا ويحيون / جون ليل / والأوركسترا وقائدها / ميلوش كونفالينكا / خمس مرات

متوالية .. وجون ليل كان قد فاز هوالآخر قبل عامين بجائزة تشايكوفسكي .

احتلت مؤلفات / بروكوفييف / ، مكانة خاصة في برامج المهرجان لاهميتها في تاريخ الموسيقا الحديثة ، إذ ظلت مؤلفاته تقض مضاجع الموسيقيين لانها استطاعت أن تعكس حياة هذا القرن ، وأن تتطلع الى المستقبل بنظرة شمولية عميقة تخطت الزمن منخلال ماطرحه من افكار ثابتة حول مصير الإنسان والانسانيـة .

وبروكوفييف وان سارعلىهدي المعلمين الاوائل ، وأعجب بمنجزاتهم وبرويا بتهوفن المستقبلية الا انه خرج عليهم . بما انجزه في النواحي الفكرية والاوركسترالية ، استطاع عن طريق العلم الذي تمرس فيه أن يخص الات النفخ بعبء ما كانتتمارسه قبلاوجعلها تعكس الأفكار التي يريد بطريقة لم يسبـق اليها وذلك بأمل تحويل الموسيقا كموسيقـا مجردة الى موسيقا تحمل الى حد ما معان حتمية وهو ما حاول فاغنر أن يضعه قبلاعن طريق النغمة الدالة . ولم يكن بروكوفييف الوحيد الذي نحا هذا المنحى ، فمواطنـه الروسي الأصل / سترافنسكي / الذيعاش حياته كلها في امريكا والذي أغرقته حضارة الآلة اتجه بدوره إتجاها مشابها عكس مـن خلالـه حياة العصر الـذي يعيشباسلوبه الخاص وبوسيلة موسيقية مختلفة .، وكذلك الأمر بالنسبة للموسيقي الالماني / رتشارد شتراوس / الذي ترسم خطى / فاغنر/جاعلا من النغمة الدالة التي جاء بها هذا الاخيـر الاساس الذي بنى عليه ماتفتقت عنه قريحته في القصيدالسيمفوني والأوبراعلى حدسواء، ولا يجب أن ننسى من خلال هذه العجالة في الحديـث عـن / بروكوفييـف / مواطنـه السوفييتي / شوستاكوفيتش / الذي رغم معاصرته لكل هؤلاء ، ورغم ابداعه فيما قدم فإنه ما زال يعتبر في رأي النقـاد بالنسبـة / لبروكوفييف / الذي سبـق بموسيقـاه عصرنا هذا كلاسيكيا . على أن /بارتوك /بزّ كل هؤلاء بانسانيته البعيدة المـدى وذلـك عندما اخضع موسيقا الشعوب الى عبقريته وصاغها في القالب المتعارف عليه عالميا محققا بذلك هدفه الانساني الذي يرمي إلىالتآخي بين الشعوب عنطريق الموسيقا الشعبيةالتي مصدرها الإنسان منذ أقدم العصور .

ومهما تعـددت الأسمـاء والعبقريـات والاعمال فإن الهدف لجميع هؤلاء كان إغناء الحياة بفكر جديد يرمي الى تحديثالانسـان والتاكيد على دوره الايجابي في التطلع نحو النور والفرح في ظل السـلام .

قدمت فرقة موسكو الفلهارمونيةبقيادة / كيريل كوندراشين / السيمفونية الثالثـة / البروكوفييـف / وقدمـت الفلهارمونيـة التشيكيـة بقيادة / اريـك ليشـدروف / السيمفوني الخامسة ، اما فرقة الاذاعـة

التشيكوسلوفاكية بقيادة / نيومان جارفي / فقدمت لـه الكونشرتـو الثالـث اللبيانـو والاوركسترا .

دون شك ابدع / كوندراشين / فـي قيادته السيمفونية الثالثة ولكن الامريكي ذا الاصل الالماني / ليندورف / الذي اختص دون غيره منذ لمع في قيادة الاوركسترا بالاتجاهات الحديثة والمعاصرة تفوق في هذا المضمار على زميله السوفييتي ، ولا يعني هـذا أن / كوندراشين / لم يجد عمله ، بل على العكس فقد حلق هو الآخر تحليقا يعجز اللسان عن وصفه ، غيران ليندورف امتاز باختصاصه من جهة وباعطائه الابعاد الفكرية للسيمفوني الخامسة التي شغلت عند ظهورها الناس فترة من الزمن من جهة ثانية لصعوبتها ودقة موضوعها حتى كاد بعض النقاد ان يصنفها في إطار الموسيقا السياسية . اضف الى ذلك ابـراز / ليندورف / الصفـات الأساسيـة للموسيقا الحديثة بحيث استطاع ان يحررها تماما من ثوبها الكلاسيكي دون أن يجردهـا منه كقالب فني متعارف عليه .

إن التظاهرة العظيمة التي قوبل بهـا / ليندورف / الذي سبق له وشارك فـي هذا المهرجان اكثر من مرة بداتهـا الفرقـة الموسيقية نفسها عندما اخذت تضرب باقواس الآلات الوترية وبوسائل اخرى علـى الآلات الوترية وبوسائل أخرى على الآلات نفسها اعجابا منها بقائدها الفذ ، كما أن هذا القائد الكبير الذي لايستخدم النوطـة في متابعـة العزف ويحفظ الاعمال التي يقدم ظهرا عن قلب رفض ان يكون وحده صاحب كل هذا الفخر بما انجز فانبرى قبـل أن يواجه عاصفـة البراغيين بتوجية التحية للعازفين الذيـن استطاعوا نقل افكار / بروكوفييف / كما أراد / بروكوفييف / .. لقد اعطـى ليندورف للناس مفهوما جديدا بالنسبة للعازفين كافراد ومجموعات ، فالعازف الذي يستطيع بصورة عامة أن يؤدي كل شيء ليس عليه بالضرورة ان يفهم ما يؤدي ويعزف ، لان مهمة قائـد الاوركسترا أن يجعله يفهم ثم يعزف ما يفهم ليستطيع بالتالي أن يعبر مع المجموعة التي ينتمي اليها عن الفكرة اوالافكار التي يتضمنها العمل الموسيقي .

هكـذا ظهـر / ليندورف / .. هنـا العازفين على جهودهم وشكرهم ثم استدار ليواجه الجمهور وليشكره على حسن استماعه وتذوقه وفهمه للاعمال التي قدم .

لقد قال / بروكوفييف / عن سيمفونيته الخامسـة هذه : « لقـد أردت أن اغني للانسان الحرية والسعادة اللتين احلم بهما لكل إنسان على هذه الأرض . »

ومهما قيل عن مدلولات هذه السيمفوني السياسية ، وعـن تمجيـد الانتصار الذي حققه الجيش الاحمر في الحـرب الكونيـة

الثانية الذي تضمنته ، فإنها تظل بمعانيها الانسانية بمنأى عن هذا النقد ، وتظل قمة في العمل السيمفوني ككل .

يقتضي الوقوف بعد/ بروكوفييف /عند أعمال لاتقل أهمية من حيث الاتجاه الفني الحديث .
« الفرنسي Baudo « بودو » قاد الى جانب سيمفونية « بيزيه » الثانية التي تحدثنا عنها آنفا ، مجموعة من أغاني / الليدر / المتكاملة والمصاغة في عمل واحد « لهيكتور برليوز Berlioz » الفرنسي تحت عنوان « ليالي الصيف ـ تصنيف رقم ٧ Les nuits d'été - op7 وصرخة العالم « Cris du Monde » « لآرثور هوينغر Honegger » السويسري .

من المعروف بان برليوز كتب ليالي الصيف عن نص شعري للكاتب الفرنسي « تيوفيل جوتييه Theofile gautier » عام ١٨٣٤ ، وبرليوز الذي يعتبر من أوائل المجددين الثائرين مع ليزت وفاغنر استطاع أن يحقق جديدا وذلك عندما جعل في الليدر أغنية اوركسترالية كورالية يسند فيها الكورال والاوركسترا والمغنين الافراديين بعضهم بعضا في وحدة متلاحمة لاغنى فيها للواحد عن الآخر ، ويكاد هذا العمل « ليالي الصيف » بالتوازن المرسوم له رغم مرور هذه العقود الطويلة من السنين على تاريخ تأليفه يهز الشاعر بمختلف الاحاسيس وكأنه قصيدة تنقلنا فيها المعاني والقافية الشرود الى الزمن الضائع الذي تحدث عنه « مارسيل بروست» في كتاباته وذلك كما في قصيدتي « الغياب » و « الجزيرة المجهولة » اللتين غناهما برليوز في لياليه الصيفية .

اما صيحة العالم أو صرخة العالم Cris du Monde لهوينغر فقد كتبها عن نص للكاتب الفرنسي « رينه بيزيه Rene Bizet » وقدمها لأول مرة في الثالث من أيار عام ١٩٣١ بمناسبة الذكرى الخمسين لتاسيس فرقة كورال « سولور » .

استخدم هوينغر في هذه المقطوعة الكورال الى جانب فرقة كاملة الفلهارمونية وكأني به يصور من خلال قالب الكانتاتا الذي صاغها فيه انسان هذا العصر الذي يناضل من أجل الحياة والقيم التي استبعدتهما النظم البرجوازية . ومنذ اللحظات الاولى لهذه المقطوعة يعيش المستمع في جو ضبابي قاتم مضاد لفكرة السعادة التي يهدف اليها هونيغر، ولا يلبث هذا الضباب الذي يصور الانسان المسحوق حتى ينقشع عن الصراع الحتمي الذي لابد له أن يتكلل بانتصار الانسان وبالتالي العالم .

إن صرخة العالم التي اطلقها هونيغرهي صرخة المعذبين والمضطهدين ، وصرخة هؤلاء المعذبين لابد لها في النهاية من أن تتبلور في صورة نضالية واضحة تحقق نصرا ما .. وهل هنالك نصر اروع من انتصار الانسان من اجل خير الإنسان .

ان طريقة « بودو » في القيادة ومارافقها من مظاهر الاثارة ، سحرت الجمهور ،ولكنها لم تستطع أن تنفذ الى نفوس النقاد الذين اجمعوا بان العملين المذكورين انقذا بلهوائية القيادة ومارافقها من استعراض لم يكن / بودو / بحتاج اليها .

« كوندراشين » السوفييتي قدم الى جانب سيمفونية « بروكوفييف » الثالثةعملا هاما « لبوريس تشايكوفسكي » وبوريس تشايكوفسكي الذي درس التاليف علىيدي اساتذة العصر السوفييت « شوستاكوفيتش» « شبالين » و « مياسكوفسكي » يبلغ الآن الخمسين منعمره ، فقد كتبمقطوعته « لحن متنابعات Theme et huit rariations في أوج التحولات التي طرأت على العالم في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكان قدكتب قبلهذهالمقطوعة سيمفونيتين واوبرا«النجمة» وسيمفونيتا ، وكونشرتو للكمان الجهير « تشيللو » والاوركسترا ورابسودي سلاف وعددا من المقطوعات الخاصة بموسيقا الحجرة .

إن اختيار / كوندراشين / لهذهالمقطوعة بالذات ياتي متفقا تمام الاتفاق مع خطةقواد الاوركسترا العالميين الذين أبوا على تقديم اعمال المؤلفين المعاصرين التي تتميز بالتحرر التام من كافة القيود الفنية ، وإذا كان « بوريس تشايكوفسكي » ــ وهو غير بيتر إليتش تشايكوفسكي ــ قد لفت الانظار باعماله الموسيقية المبكرةفيالاتحاد السوفييتي التي تتحدث بلغة العصر ، فإن هذه الاعمال اخذت تفرض نفسها في برامج الحفلات الموسيقية نظرا لما تتمتع به من قوة فيالصياغة الفنية والمضامين الفكرية .

وليس من عبث ان يقدم « كوندراشين» في مهرجان براغ الذي اضحى احدىالمدارس الموسيقية المرموقة في العالم ، وهو القائد المعروف عالميا هذا العمل لتشايكوفسكيالذي نستطيع انتعتبره كاستاذه «شوستاكوفيتش» واحدا من القلائل الذين استطاعوا اقناع المستمع بجدوى الموسيقا السياسية ودورها الايجابي في الحياة .

وطالما تعرضنا للموسيقا السياسيةفمن الضروري ان نعدد بعض الاعمال التي قدمت في المهرجان .. « كوندراشين » السوفييتي قاد الى جانب الاعمال التي ذكرت السيمفوني السابعة المعروفة بسيمفونية « لينتغراد » لـ « شوستاكوفيتش » وفي اعتقادي بان « كوندراشين » عندما قدم هذه السيمفوني

كان يعرف جيدا بانها تعتبر شيئا عظيماداخل الاتحاد السوفييتي لأنها تخلد وتمجدانتصار الشعب والجيش السوفييتي على الحصار النازي للينينغراد أيام الحرب العالميةالثانية، وقد أراد كما يبدو من خلال تقديمها فـي المهرجان التأكيد على أن انتصـار الشعـب والجيش السوفيتيين هـو انتصـار لنضال جميع الشعوب في تلك الحرب ، ورغم هذا التاكيد الذي طرحه فإن النقاد مازالوا يرون بان هذا العمل قد يكونعظيماً بالنسبةلشعوب الاتحاد السوفييتـي ولكنـه خارج الاتحاد السوفييتي لم يحقق جديدا اللهم الا الهبوط في المستوى الفني لشوستاكوفيتش الـذي اعتبر ظاهرة بارزة في مؤلفاته التي تتالت بعد سيمفونيته الخاصـة ، ويجمع نقاد الموسيقا على أن الضجة الكبيرة التي أقيمت حولهذه السيمفوني عند ظهورها لم تستطع أن تعطيها المكانة التي تحتلها سيمفونياته الأخرى غير السياسيـة .

« فلوسمان Flosman »

التشيكي قدمت لـه الفرقـة السيمفونيـة التابعة للاذاعـة التشيكوسلوفاكيـة بقيـادة « ميلوش كونفالينكا » السيمفوني الثانية ، وفي اعتقاديبانهذه السيمفوني التياستمدت من اسلوب شوستاكوفيتش الشيء الكثير ، وخاصة في استعمالاتـه لآلات « الترومبـون اكوليس » ومداخل الحركات البطيئة ، وفي استخدامه لعددمنالمارشات الروسيةوالالحان السلافية لم تستطع أن تغني فكرة التحرير التي قامت عليها هذه السيمفوني وقدتجلى كل ذلك في الاستقبال الفاتر التي قوبلتبها هذه السيمفوني من قبل « البراغيين » الذين لم يستشاروا حتى عندما ظهر المؤلف الـى جانب قائد الاوركسترا ليتلقـى التهانـي ، فالسيمفوني تمجدكمايبدو الجيشالسوفييتي اكثر من الشعب التشيكي الذيأقام المتاريس وقاتل في شوارع كافة المدن قبل دخولالجيش الاحمر مع الجيش التشيكي كمحررينللبلاد.

إن « فلوسمان » دون شك يفهم عملـه الموسيقي ، ولكن هذا العمل وغيره منالأعمال الأخرى التي قدمهـا في مناسبات مشابهـة ستظل إعمال مناسبات لن تعرف النورخارج تشيكوسلوفاكيا هذا إن وجدت النور فـي تشيكوسلوفاكيا . كذلك الأمـر بالنسبـة لـ « رودولف كوبين » والقصيد السيمفونـي « اوستراقا » ويمكن القول عن الجزء الأول من هذا القصيد بانه اكثر من ممتاز من كافة النواحي وخاصـة في استخدامـه للالحـان الفولكلورية ، غير ان هذا الاستخدام قدامتد وطال في الأجزاء الاخرى حتى غدا نوعا مـن الحشو الذي اريد به التزلف الجماهيرياكثر من اي شيء آخر .

وطالما نحن بصدد الحديث عن المؤلفيـن التشيكوسلوفاكيين المعاصرين فلا يجـب ان ننسى اعلامهم منالكلاسيكيين والمبدعين الذين

تبوأووا مكانة خاصة في المهرجان . «اسميتانا» في كل مؤلفاته . دفورجاك في سيمفونياته واوبراته . « ليانانتشيك » عملاق العمالقة واعماله الخارقة في القصيد السيمفوني والأوبرا . « مارتينو » الذي برهن من خلال مؤلفاته على أهمية الدور الذي تلعبه المدرسة التشيكية في الموسيقا الحديثة والمعاصرة .

« فاسلاف نويمان » قائد الفرقة الفلهارمونية والتشيكية والحائز على وسام فنان الشعب قدم عملا من اهم اعمال بوهوسلاف مارتينو Bohuslav martinu كونشرتو لفرقتين وتريتين وايقاع « تمبال ـ Timbales » وبيانو .

كتب « مارتينو » هذه الكونشرتو عام ١٩٣٢ خلال اللحظات الحرجة والهزات السياسية التي اجتاحت وطنه تشيكوسلوفاكيا ، وقدمت لاول مرة في التاسع من شباط عام ١٩٤٠ في « بال » بسويسرا .

إن التوازن بين الفرقتين من جهة والبيانو من جهة ثانية ، والحوار الرائع ، والتطريز البليغ ، والزخرفة البديعية المذهلة وتدخل الإيقاع « Timbales » للمشاركة في بلاغة الحوار بين الحين والآخر بطريقة فريدة متميزة ، خدمت التوازن المطلوب في هذه الكونشرتو وخاصة في الحركة الأخيرة وأبرزت الأفكار التي طرحها « مارتينو » بصورة مثالية يصح معها القول عن هذا العمل بأنه اكثر من رائع .

ويقول « مارتينو » عن هذه الكونشرتو ما يلي : خلال عملي في هذه المقطوعة كانت كل افكاري تشدني نحو وطني ونحو الاحداث التي تجري فيه ، لقد ولد هذا العمل تحت ظروف صعبة وقاسية ، واستطعت عن طريق الالحان الأساسية والتفاعلات الناجمة عنها أن اترجم تحدي شعبنا الرائع للاحداث العاصفة التي كان ينوء تحت وطأتها ، كذلك تمكنت من خلال الالحان المتوالدة التي لم تتوقف لحظة واحدة عن تحولاتها الدراماتيكية أن ارسم صورة للمستقبل المشرق الحر السعيد الذي يتطلع ويتوق الى تحقيقه الشعب التشيكوسلوفاكي . »

يعتبر « مارتينو » الذي مات عام ١٩٥٩ ظاهرة فريدة وهامة في تاريخ الموسيقا العالمية .

اضحى المؤلف البريطاني « بنيامين B . Britten » بعد مؤلفه الضخم « قداس العالم War Requiem » من اكبر المؤلفين المعاصرين وهذا القداس الذي قدم في كاتدرائية سان جوي Cathédrale st guy التابعة للقصر الجمهوري في براغ كان من اضخم الأعمال المعاصرة التي قدمت في المهرجان على الاطلاق .

اشتركت في تقديم « قداس العالم » فرقة براغ السيمفونية بقيادة « بوهومير ليشكا » « Bohumir Liska » وكورال فرقة براغ الفلهارمونية بقيادة

« جوزيف فيزيلكا Josef Veselka »
وفرقة كورال اطفال « كون Kuhn »
بقيادة « جيري شفالا Jiri Chvala »

يتألف هذا القداس الذي قدم امامالفي نسمة من ثلاثة أقسام : يروي القسم الأول الذي قام بادائه صونان إفراديان رمز للجنود « تينور » وهو الطبقة الحادة لاصوات الرجال و « باص Basse » وهو الطبقةالمتخفضة للأصوات بالاشتراك مع فرقة موسيقيةوترية قصة الضابط الانكليزي « أوين Owen » الذي واجه الموت خطوة خطوة في ساحات القتال إبان الحرب العالمية الأولى الى أن قتل في ساحة الشرف في الجبهة الفرنسية.

والضابط « أوين » كان يكره الحرب، ويدرك عن عمق بان الحروب إنما تغذيها الأطماع العسكرية والتوسعية ، وإن هدف الحروب الأول والأخير تدمير البشرية والحضارة الانسانية .

القسم الثاني من هذا القداس ، صلاة تطرح تساؤلا كبيرا : هذا الانسان الى أين؟! إن هذا التساؤل يظل دون جواب والناس الذين راقبوا الحرب واهوالها ودمارها من خلال حرصهم على مصير الانسان لايملكون سوى الدعاء للرب من أجل خلاص الانسانية المعذبة .

استطاع « برتين » التعبير عن كل هذا بصوت « سوبرانو » وهو الطبقة الحادة عند النساء بالاشتراك مع فرقة كورالية وأخرى سيمفونية ، اضفتجوامن الخشوع والتأمل في مصير الكون .

القسم الثالث والاخير : يؤديه كورال للأطفال بمصاحبة « اورج Org » رمز به « برتين » الى عالم جديد بعيد عن عالم الحروب والدمار يعمل من أجل الانسان والإنسانية .

يبقى في جعبتي من حفلات هذا المهرجان الضخمة اعمال الأوبرا واعمالموسيقا الحجرة ونظرا لاهمية الطرح المعاصر الذي تضمنته أني قبل أن اختتم هذا البحث يقتضي مني الانصاف أن أنوه بان هذا المهرجان يختلفعن هذه الأعمال فسأفرد بحثا خاصا بها ، غير المهرجانات الموسيقية الاخرىالتي جرتالعادة أن تقام بهدف سياحي في كونه تظاهرة فنية ومدرسة موسيقية وجواز مرور لكل موسيقي يطمح الى تثبيته عاليا في عداد النوابغ المرموقين .

وإذا كان الخالدون في القرن الثامن عشر قد أخذوا شهادات التقدير من فييناوهي عاصمة الموسيقا وقتذاك ، وعباقرة القرن التاسع عشر قد نالوا بدورهم شهاداتالخلود من باريز وهي أم الفنانين آنذاك ، فإن الموسيقيين الذين اشتهروا وعرفوا منذ ثلاثين سنة وحتى اليوم قد مروا جميعاً في مهرجان براغ الموسيقي وسيمر غيرهم وغيرهم ماظل هذا المهرجان ربيعاً يطل من براغ على الفكر الموسيقي في العالم .

وثائق فكرية

وجودي الخاص

حديث مع جان بول سارتر

أجرى الحديث : ميشيل كونتا

احتفلت الاوساط الباريسية يوم السبت ٢١ يونيوبالعيد السبعين للكاتب والناقد الفرنسي المعاصرجان بول سارتر . وبالرغم من انهلايحب هذا النوع من الاحتفالات الاانهوافق على الاحتفال البسيط الذي تم بمناسبة عيد ميلاده وكان ذلك مناسبة لكي يجري معهميشيل كونتا حديثا ومن المعروف انميشيل كونتامن اكثر الناس معرفة بكتب واعمال سارتر .

ان هذا اللقاء يتسم بالحرارةوالحرية في المناقشات التي منخلالها يتعرض سارتر للافكار الاساسيةفيحياتهمثل :الخلق الادبي ،الاسلوب، السياسة ، المراة ، الموسيقى ،النقود ، السن والثورة .

وفيما يلي نص المحادثات التيتمت بين هذا الكاتب العظيم الذي اثر بعمق شديد على عصره . انهاعبارة عن رسم ذاتي لنفسالكاتب.

● نشر هذا الحديث الصحفي في مجلة « لونوفيل اوبزر فاتور » بتاريخ ٢٣ ــ ٢٩ حزيران (يونيو ١٩٧٥) وهو الحلقة الاولى من ثلاث حلقات سيجري نشرها تباعا .

– لقد انطلقت منذ سنة اشاعة بان صحتك ليست على ما يرام . لقد بلغت السبعين هذا الشهر فكيف حالك الآن ؟

انه من الصعب ان اقول ان صحتي على مايرام كذلك لا استطيع ان اقول الهاسيئة. فلقد حدث لي منذ سنتين العديد من الحوادث وخاصة فانني اشعر بآلام شديدة في قدمي واصبحت لا استطيع ان امشي اكثر من كيلو متر واحد ومن ناحية اخرى فانني اعاني من توتر شديد ولكنه قل في الايام الاخيرة . انني أعاني من ارتفاع الضغط وبعد علاج طبي اسبحت في حالة قريبة من هبوط في ضغط الدم واخيرا حدث لي نزيف في اذني اليسرى اما بالنسبة لنظري فانا لا ارى الا بالعين اليسرى فقط لانني فقدت الرؤية بالعين اليمنى منذ ان كان عندي ثلاث سنوات ومع ذلك فانا استطيع ان ارى الاشكال والاضواء والالوان ولكنني لا استطيع ان ارى الاشياء والوجوه بشكل واضح ونتيجة لذلك فانا لا استطيع ان اقرا او اكتب على الاصح استطيع ان اكتب بعض الكلمات بيدي وانني افعل ذلك تكرارا مع انني لا ارى ما اكتب . اما بالنسبة للقراءة فهي مستحيلة : فانا ارى السطور والمسافات بين الكلمات ولكنني لا استطيع ان اميز الكلمات نفسها وبما انني محروم من قدراتي على القراءة والكتابة وبذلك اصبحت عاجزا عن ممارسة نشاطي ككاتب ولقد انتهت مهنتي ككاتب بالنسبة لي . ومع ذلك فانا استطيع ان أتكلم لذلك فان عملي القادم سوف يكون عباره عن سلسلة من الاحاديث تذاع في التلفزيون وسوف تتضمن هذه الاحاديث حياة جان بول سارتر في خلال ٧٥ سنة من هذا القرن وسوف يتم ذلك لو وافق التلفزيون على إعطائي مقابل ذلك قدرا من المال وهذه الاحاديث سوف اقدمها بالمشاركة مع سيمون دي بوفوار وبيير فيكتور وفيليب جافي وهم ايضا لهم افكارهم التي يجب ان يعرضوها والذين هم مكلفون بكتابة اعمالي التي أعجز عن كتابتها انني اتكلم امامهم وهم يدونون بعض ثم يقومون هم بالكتابة وخاصة بالنسبة ملاحظات او في احيان أخرى نتناقش مع للمشاريع التي نتفق عليها . وفي بعض الاحيان اكتب بعض الاحاديث التي سوف تقدم في التلفزيون ولكن هم وحدهم الذين يستطيعون قراءتها واعادة قراءتها على .

هذا هو موقفي الحالي وبعد ذلك فانا على ما يرام والحمد لله . انني أنام نوما عميقا وهذا العمل مع زملائي أقدمه بكل فعالية . انني مازلت متقد القريحة مثلما كنت منذ عشر سنوات كذلك احساس مازال على ماهو. ان ذاكرتي ما زالت جيدة الا عندما أريد أن اتذكر بعض الاشياء وهنا يتطلب مني ذلك بعض الجهد وفي اغلب الاحيان تخونني ذاكرتي انني استطيع استخدام الاشياء الذي أعرف

جيدا مكانها وفي الشارع فانا اسير وحدى دون ان اجد اي صعوبة .

ـ ان عدم مقدرتك على الكتابة يعتبر في حد ذاته لطمة وضعها شديد ، ولكنك تتكلم عنها بكل هدوء .

يمكن القول بهذا بمعنى ما من المعاني فان هذا ينزع منى الحق في ان اكون . لقد كنت والآن فانا لست موجودا اذا اردت ولكن كان يجب ان اكون لقد انهرت ولسبب ما اجهله فانني اشعر بأنني في احسن حال فانا لا اشعر ابدا بالحزن ولا امر بلحظات سوداء عندما افكر في ما فقدته .

ـ هل هناك اي ترد ردة على ذلك ؟

تمرد ضد من ؛ ضد اي شيء تريدان اتمرد ؟ ألم تر هنا شيئا زهد الرواقيين وكما تعرف فانا اميل اكثر الى الرواقيين وبكل بساطة وجدت نفسي كذلك ولا اعرف لماذا حينئذ لايكون لدي حق في انني لا آسف على ذلك . لقد شعرت باوقات مضنية وذلك منذ سنتين . كما شعرت بنوع من الهذيان كما انني اتذكر النزهةالتي قمتبها في «افينيون» حيث كنت مع سيمون دي بوفوار وكنا نبحث عن فتاة شابة كانت قد اعطت لي موعدا في مكان ما طبعا لم يكن هناك موعد ولا شيء من هذا القبيل والان كل الذي استطيع ان اقوم به هو ان اقتنع بما انا عليه انني اقوم بعملية استرجاع لامكانياتي ثم استخدم الاحسن منها ان فقدان نظري هو الذي يضايقني وطبقا لما قاله لي الاطباء الذين عرضت نفسي عليهم فان ذلك لاعلاج له هذا شيء مؤلم لانني اشعر باشياء كثيرة اريد ان اكتبها ليس في كل الاوقات ولكن في مناسبات معينة .

ـ هل تشعر بانك بلا عمل ؟

نعم ، انني اتنزه قليلا ثم يقرأون على الجريدة الصباحية ثم استمع الى المذياع وفي بعض الاحيان ألمح ما يدور في التلفزيون وهذه هي علامات البطالة أو التفرغ . ان الهدف الاساسي في حياتي هو الكتابة . انني كنت اكتب عن الذي كنت افكر فيه والوقت الاساسي بالنسبة لي هو الذي اقضيه في الكتابة انني ما زالت افكر ولكن الكتابة أصبحت بالنسبة لي شيئا مستحيلا ان النشاط الحقيقي للفكر اصبح بشكل ما ملغيا .

ان الذي اصبح من المحرم علي هو الشيء الذي يعتبره كثير من الناس اليوم شيئا حقيرا الا وهو الاسلوب ويمكن ان نقول الطريقة الادبية التي تستخدم لعرض فكرة او حقيقة ان هذا يتطلب بكل تأكيد كثيرا من التعديلات: تعديلات تعاد خمس او ست مرات . انني الان لا استطيع أن اعدل لنفسي ولو مرة واحدة طالما انني لا استطيع ان اعيد قراءته وعلى هذا يظل ما اكتبه او اقوله في حالته الاولى .

وعندما يقرأ علي انسان ما كتبته او قلته في هذه الحالة استطيع ان أجري بعض التعديلات في التفاصيل وهذا بالطبع بعيد كل البعد عن العمل الذي يتطلب اعادة كتابته مرة أخرى بقلمي .

ـ الا تستطيع استخدام مسجل صوت لكي تملي ما تقول ثم تعيد سماعه وتسجل التعديل ؟

انني اعتقد ان هناك اختلافا كبيرا بين الكلمة والكتابة ان الذي تكتبه هو الذي تعيد قراءته ولكننا نقرأه ببطء او بسرعة بمعنى آخر انك لاتحدد الوقت الذي تستغرقه في كتابة جملة لان الذي لا يسري في هذه الجملة لا يظهر لك من اول نظرة فيمكن ان يكون شيء في نفس الجملة أو يمكن ان يكون ناتجا عن سوء ربط هذه الجملة بالنسبة للجملة التي سبقتها او التي تبعتها او مع الجزء الاول او الفصل السابق كل ذلك يجعلني افترض انك تنظر للنص كما لوكنت تنظر في كتاب الطلاسم وانك تغير الكلمات من هنا وهناك ثم تعيد على هذا التغيير الذي احدثته بالنص وتعيد كتابته اي ان تعدل عنصرا تجده لا يتمشى مع النص وهكذا . لو انني استمعت لمسجل صوت فان وقت الاستماع تحدده سرعة الشريط وليس احتياجاتي الخاصة اذن سوف ابقى دائما بالوقت الذي يعطيه لي الجهاز .

ـ هل اجريت هذه التجربة ؟

انني سوف احاول بكل صدق ولكنني متأكد ان ذلك لايرضيني هذا يرجع الى ماضي الى تكويني الى اساس نشاطي حتى الآن انني اولا رجل كاتب وانه اصبح من العسير ان اتغير . لو انني كنت فقدت البصر وانا في الاربعين لكان ذلك شيئا اخر ؛ كنت في هذه الحالة تعلمت طرق واساليب تعبير جديدة مثل استخدام مسجل صوت الذي يستعمله كثير من الكتاب ولكن بالنسبه لي فانا لاارى انه يستطيع ان يعطيني ما تسمح به لي الكتابة ويبقى نشاطي الفكري في داخل كما هو اي بمعنى انني مازالت اسيطر على تفكيري انني استطيع ان املك على المستوى الفكري وبالنسبة للافكار فيه المقدرة على التصويب ولكنها تبقى ذاتية ومرة أخرى ان عمل الاسلوب كما أراه يعترض الكتابة .

ان كثيرا من الشباب اليوم لايهتمون بالاسلوب ويعتقدون ان الذي يجب ان يقال يجب ان تقوله ببساطة وهذا هو كل شيء . اما بالنسبة لي فان الاسلوب وهو لايستبعد البساطة هو بالعكس يأتي بطريقة الغرض منها ان تقول ثلاث او اربع اشياء في شيء واحد . ان هناك الجملة البسيطة التي تحمل معنى المباشر ثم تحمل في طياتها معاني مختلفة مرتبة بحسب عمقها لو اننا عجزنا عن اعطاء اللغة معان متعددة اذن فلا داعي للكتابة .

ان الذي يميز الادب عن التواصل العلمي على سبيل المثال هو انهما غير متماثلين ان فنان اللغة هو الذي يمتلك الكلمات بحيث يجعل من الايضاحات التي يعطيها لها والوزن الذي يعطى لكل كلمة يعني شيئا بل وشيئا اخر في كل مرة وعلى مستويات مختلفة .

ـ لماذا يوجد اختلاف بين مخطوطاتك الفلسفية التي كتبت بسن الريشة دون اي رتوش اما مخطوطاتك الادبية بالعكس فنجد فيها كثيرا من الرتوش مما يدلنا على انها تتطلبت منك عملا وشرحا وجهدا اكبر ؟

ان ذلك يرجع لاختلاف الاشياء ففي الفلسفة كل جملة يجب ان يكون لها معنى واحد فالجهد الذي بذلته بالنسبة لكتابة كتابي « **الكلمات** » على سبيل المثال لاعطائه اكثر من معنى ولكن ينطبق على كل جملة يكون من الاعمال السيئة في الفلسفة . فاذا كان علي ان اشرح معنى « **الشيء لذاته** » « **والشيء في ذاته** » فربما يكون هذا صعبا وفي هذه الحالة استطيع ان استخدم مقارنات مختلفة وبراهين مختلفة حتى اتوصل للمعنى ولكن يجب ان اتوقف عند افكار تكون قادرة على الانغلاق ثانيا ؟ انه ليس على هذا المستوى الذي نجد فيه المعنى الكامل الذي يجب ان يكون شاملا لمستوى العمل الكامل انا لا اريد ان اقول في الحقيقة ان الفلسفة كالتواصل العلمي متماثلان .

اما في الادب الذي يكون له دائما طريقة ما للتجربة « المعاشة » فلا شيء من الذي اقوله يعبر بطريقة كاملة عن كل الذي اقوله ان حقيقة مايمكن التعبير عنها هي نفسها بطرق مختلفة لانهاية لها . وان الكتاب باكمله هو الذي يدلنا على نوعية قراءة كل جملة حتى نبرة الصوت التي تتطلبها هذه القراءة وهي تحددنا في اننا يجب ان نقرا بصوت مرتفع او منخفض إن جملة من النوع الموضوعي المحض كالجملة التي نجدها عند ستندال تترك كثيرا من الاشياء ولكن هذه الجملة تضم في ذاتها كل الجمل الاخرى وتضم ايضا مجموعة معاني يجب ان تكون دائما في ذاكرة الكاتب لكي تعبر كلها بذاكرته ومن ثم فان عمل الاسلوب لا يرتكز على صقل جملة مثل الاحتفاظ في ذاكرته بكل المشهد او الفصل او الكتاب باكمله لو انك حصلت على هذه الشمولية فانك سوف تكتب جملة جيدة . ولو ان ذلك كان ينقصك لاصبحت جملتك مخالفة او ظهرت وكانها بلا سبب .

ان هذا العمل يكون طويلا ومجهدا تبعا لكل كاتب ولكن بطريقة عامة انه من الصعب الكتابة انك تضع اربع جمل في واحدة ليس كل واحدة على حدة كما يحدث في الفلسفة ان جملة مثل : « **انا افكر اذن انا موجود** » يمكن ان يكون لها نتائج عديدة في كل الاتجاهات ولكن في اطاراتها جملة فهي تتمتع بالمعنى الذي اعطاه لها ديكارت بل حينما يقول ستندال :

« طالما انه يستطيع أن يرى جرس كنيسة الفاريد فسوف يلتفت جوليان الي دائما » عندما يقول بكل بساطة ماذا يفعل بطله فهو يعطينا احساس جوليان وفي الوقت نفسه ما تشعر به مدام ريتال . اذن هناك صعوبات حتى تتوصل الى جملة تتمشى مع الشمول الكلي اكثر من ان تحصل على جملة ؟ :« **انا افكر اذن فانا موجود** » فانا اعتقد ان هذه الجملة قد حصل عليها **ديكارت** في لمحة واحدة في اللحظة نفسها التي كان يفكر فيها .

ـ هل يشكل عدم استطاعتك القراءة عبئا ثقيلا ؟

بالنسبة لي الان فيمكن ان اقول لا . ليس في امكاني ان اتعرف بنفسي على اي كتاب يغريني او يظهر حاليا . ولكن الناس يتحدثون معي عنه او يقراونه على وبذلك اكون على صلة بالذي يظهر . ان سيمون دي بوفوار قرات لي كثيرا من الكتب التي تشكلها كلها وهي كتب من جميع الانواع .

ومع ذلك تعودت على تصفح الكتب او المجلات التي كنت احصل عليها وانني اعتبر عدم استطاعتي مزاولة هذه العملية شيئا تعسا ولكن بالنسبة لعملي الان الخاص بالحلقات التلفزيونية التاريخية لو اضطرني الامر ان اتوقف على كتاب ما مثل كتاب اجتماعي او تاريخي فان سيمون دي بوفوار تقراه لي ويكون الشيء نفسه فيما قراته انا بعيني اما اذا كان يجب الا اقتصر على هضم المعرفة بل نقدها وملاحظة ما اذا كانت متماسكة ولو ان الكتاب قائم على مبادئه الملائمة فان الامر في هذه الحالة لايكفيني فهنا اطلب من سيمون ان تعيد قراءته على اكثر من مرة وان تتوقف عند كل جملة وكل فصل .

ان سيمون تقرا وتتكلم بسرعة وانا اتركها تمشي بسرعتها الطبيعية وانا الذي احاول ان اتابع ايقاع قراءتها وهذا يتطلب جهدا كبيرا ثم نتبادل الافكار عند اخر كل فصل . ان المشكلة تكمن في ان عنصر النقد الفكري الذي نجده دائما عندما نقرا كتابا بنظرنا لايبدو واضحا اثناء القراءة بصوت عال ان الذي يسود في هذه الحالة هو الجهد الذي يبذل لكي افهم بكل بساطة ان عنصر النقد يبقى في المؤخرة وانه لايظهر الا عندما اضع انا وسيمون افكارنا موحدة في هذه اللحظة اشعر انني استخرج من ذاكرتي الشيء الذي كانت تخفيه القراءة .

ـ اليس من الصعب عليك ان تجد نفسك وقد اصبحت اسير الاخرين ؟

نعم مع انه من الصعب ان اقول ذلك ولكن الى الان لاشيء شاق بالنسبة لي . وبالرغم من كل ذلك فان هذه التبعية تزعجني في بعض الاوقات انني اعتدت ان اكتب وحدي

ان اقرأ بمفردي واعتقد ايضا الان ان العمل الفكري الحقيقي يتطلب الوحدة . اني لا اقول ان بعض الاعمال الفكرية وايضا بعض الكتب لايمكن ان تتم في صحبة مجموعة من الناس ولكن العمل الحقيقي الذي يقود الى عمل مكتوب والى تأملات فلسفية اعتقد انه لايمكن يتم بمساعدة اثنين او ثلاثة وفي الوقت الحاضر ومع الطرق الحالية للتفكير فان تكشف فكرة في مراجهة شيء ما تتطلب الوحدة .

ـ ألا تعتقد ان ذلك خاص بك ؟

لقد حدث لي يوما ان قمت بعمل جماعي في دار المعلمين على سبيل المثال او في جامعة هافر بالاشتراك مع أستاذة وكان ذلك مشروعا لاعادة تنظيم التعليم الجامعي . انني تثبت ما أقول وهنا لم يكن له اهمية كبرى ولكن اذا نحيت كتابي : « **تبرير للتمرد** » و « **محاورات في السياسة** » وهما كتابان اشتركت فيهما من قبل مع ديفيد روسيه وجيرالد رواز بنتال فان بقية كتبي كلها قد كتبتها بمفردي .

ـ هل يضايقك ان اطلب منك التحدث عن نفسك ؟

لا ، لماذا ؟ انني اعتقد ان كل واحد يجب ان يتقول امام حديث موجه اليه ماني اعماقه. بالنسبة لي ان الذي يفسد العلاقة بين الناس هو ان كل شخص يحتفظ بالنسبة للاخر بشيء خفي : يحتفظ بسر ليس ضروريا لكل ولكن بالنسبة للشخص الذي يتكلم معه في الوقت الحاضر .

اعتقد ان الشفافية يجب ان تحل محل السر في كل الاوقات وانني اتخيل اليوم الذي يكون فيه رجلين لايخفي الواحد منهما عن الاخر سره لانه لن يكن هناك سر لان الحياة الذاتية وكذلك الحياة الموضوعية سوف يقدمان جهرة انه من المستحيل ان نصدق اننا نقدم جسدنا كما كنا نقدمه واننا نخفي افكارنا طالما انه بالنسبة لي لايوجد اختلاف طبيعي بين الجسد والضمير .

ـ هل نقدم جسدنا للناس الذين نقدم لهم افكارنا ؟

اننا نعطي جسدنا لكل العالم حتى خارج اي علاقة جنسية وذلك عن طريق النظر والعلاقات انك تعطيني جسدك وانا كذلك وكل واحد يعيش بالنسبة للاخر على انه جسد ولكننا لانحيا بالطريقة نفسها بالنسبة للضمير مثل الافكار طالما ان الافكار ليست الا تعديلات للجسد . لو اننا اردنا ان نحيا للاخر وان نحيا الجسد كجسد يمكن ان يكون دائما مجردا حتى لو انها تأتي من الجسد ان الكلمات تحددها اللغة التي ينطقها الفم . ان كل الافكار يجب ان تبدو كذلك حتى الاكثر غموضا والاكثر افلاتا والاقل قابلية للتقييد ويمكن القول بمعنى اخر انه لامجال للخفاء ان السر

الذي اعتبره مئات السنين اكثر شرفا للرجل وللمرأة يعتبر في راي شيئا تافها .

ـ ماهو بالنسبة لك الحائل الاساسي في وجه هذه الشفافية ؟

انه اولا الشر واقصد بذلك ان الاعمال تمليها المبادىء المختلفة ويمكن ان تصل الى نتائج يجب نقدها . ان هذا الشر يجعل من الصعب الاتصال بكل الافكار لانني لاعرف الى اي اتجاه الجزء الثاني من المبادىءلتكوين مبادىء الخاصة . ان هذه المبادىء يمكن توضيحها ومناقشاتها واقامتها على اسس سليمة ولكن ليس من المعقول ان اتحدثمع اي شخص كان . انا استطيع ذلك معكانت ولكن لا استطيعه مع جاري او المارالذي يعبر الشارع وبالتحديديكون منالافضل انتتشاجر اكثر من ان نتناقش معي حتى النهاية .

اذن فان هناك شخصا متحفظا ولد من الريب والجهل والخوف هو الذي يجعلنيفي كل لحظة غير واثق من الشخص الاخر اواكون اقل مما يجب شخصيا فانا لا اعبر عن كل النقاط مع الناس الذين اتقابل معهم ولكنني احاول ان اكون اكثر وضوحا ان امكن ذلك لانني اعتقد ان هذه الظلمة التي في داخلنا وهي ظلمة بالنسبة لنا وللاخرين لايمكن ان نوضحها بالنسبة لنا الا اذا كنا واضحين بالنسبة للاخرين .

ـ الم تبحث عن هذه الشفافية اولا في الكتابة ؟

ليس اولا ولكن في الوقت نفسه انه في الكتابة حيث كنت اشتغل كثيرا وهناك ايضا المحادثات اليومية مع سيمون دي بوفوار ومع الاخرين معك انت طالما اننا معا اليوم حيث احاول ان اكون اكثر وضوحا واكثر حقيقة بحيث انني اترك لك ذاتيتي . في الحقيقةفانا لا اعطيها لكانا لا اعطيها لاحد لان هناكاشياء تبقى حتى بالنسبة لي غامضة لا استطيع ان اقولها لنفسي وانها ترفض ان تقول لي ما قالته للاخر مثل اي شخص فانا املكجوهرا خاصا يرفض ان يوضح نفسه .

ـ هل هو اللاشعور ؟

لانني اتكلم عن اشياء « اعرفها » ان هناك دائما جزاء صغيرا لايقال ولايراد له ان يقال ولكن يريد ان يكون معروفا من نفسي انني لااستطيع ان اقول كل شيء وهذا تعرفه جيدا ولكن اعتقد انه في المستقبل اي بعد موتي وايضا بعد وفاتك فان الناس سوف يتكلمون اكثر عن انفسهم وان ذلك سوفيكون تغييرا كبيرا . اعتقد ان هذا التغيير مرتبط بثورة حقيقية يجب ان يحيى انسانه ساكمله لجاره الذي يجب بدوره ان يحيى له حتى تتكون الفة اجتماعية ان هذا لا يمكنانيتحقق اليوم ولكن اعتقد انه سوف يكون عندمايحدث تغير في العلاقات الاقتصاديةوالثقافية انفعالية

بين الناس اولا عن طريق الغاء الندرة المادية التي كما بينت في « نقد العقل الجدلي » أساس كل التطاحنات الشديدة الماضية والحاضرة بين الناس . وسوف يوجد منافسات جديدة لا استطيع تخيلها ولا احد يستطيع ذلك ولكن لا تعوق الطابق الاجتماعي حيث يعطي كل واحد نفسه للاخر ان مثل هذا المجتمع لايمكن ان يكون غير عالمي لانه لسوف يبقى في مكان واحد من العالم سوف نجد عدم المساواة والامتيازات والخلافات الداخلية تاخذ مكانها من جديد وعن قرب حتى تؤثر على الهيكل الاجتماعي باكمله .

— الم تولد الكتابة من السر والتطاحن؟ وهل ستجد الكتابة مكانا في مجتمع الوفاق هذا؟

ان الكتابة تنشأ بالتاكيد من السر ولكنه يجب الا ننسى انها تهدف الى ستر هذا الشيء الخفي او تكذيبه وبذلك لاتكون مثيرة تفترض انها تعطى شيئا من الوضوح لهذا السر او انها تحاول استغلاله بالمقارنة لما يوجد عند الناس الاخرين ففي هذه الحالة فهي تسير في اتجاه بمعنى التوضيح الذي اطلبه .

— انك قلت لي مرة في ١٩٧١ : « لقد حان الوقت لكي اقول الحقيقة » وانك اضفت « ولكن لااستطيع ان اقولها الا في عمل خيالي » لماذا ؟

انني كنت اشرع في كتابة قصة (اقصوصة) وفيها أردت ان اوضح بطريقة غير مباشرة كل الذي فكرت ان أقوله من قبل في صور قوصية سياسية تكون تابعة لسيرتي الذاتية ولكنني تركت هذا المشروع . ان عنصر الخيال في هذه القصة كان سوف يكون دقيقا كنت سوف اخلق شخصية كان على القارى ان يقول ان « هذا الرجل الذي تتحدث عنه الرواية هو سارتر هذا لايعني انه بالنسبة للقارىء سوف يكون فيه تطابق بين الشخصية والكاتب ولكن الطريقة الصحيحة لفهم هذه الشخصية هي ان تبحث في الشيء الذي اضفيته من نفسي عليه . هذا هو ما اردت ان اكتبه : خيال ولكنه في الوقت نفسه حقيقة هذا يوضح لنا معنى ان تكتب اليوم اننا نعرف القليل واننا لانستطيع ان نعطي لانفسنا حتى النهاية ان حقيقة الكتابة هي ان اقول : « اخذ الريشة وانا اسمي سارتر وهذا هو ما افكر فيه . »

— الا ترى ان الحقيقة لايمكن ان تنطق مستقلة عن الشخص الذي يعبر عنها ؟

ليس هذا مثيرا وبذلك نلغي الفرد والشخص في العالم الذي نعيش فيه ونتمسك بالحقائق الموضوعية . اننا نستطيع ان نصل الى حقائق موضوعية دون ان نفكر في حقيقتنا الشخصية ولكن لو اننا تكلمنا عن الموضوعية فينا وعن الذاتية التي تكمن وراء هذه الموضوعية التي تكون جزءا من الانسان مثل موضوعيته في ذلك الوقت يجب ان اكتب « انا ، سارتر » كما ان ذلك غير ممكن في وقتنا الحاضر لاننا لا نعرف الكثير فان اللجوء الى الخيال يسمح لنا بالتقرب لهذه الشمولية الموضوعية ـ الذاتية .

— هل يمكن ان نقول انك قربت حقيقتك عن طريق روكانتان او ماتيو (*) اكثر من كتابه « الكلمات » ؟

على الارجح اعتقادن « **الكلمات** » ليست حقيقة مثل « **الغثيان** » او « **دروب الحرية** » ذلك ان الاحداث التي بها ليست حقيقة ولكن الكلمات هي نوع من الرواية ايضا ، رواية اعتقد فيها ولكنها تبقى بالرغم من كل شيء رواية .

عندما قلت انه قد حان الوقت لكي تقول الحقيقة فان ذلك يجعلنا نفهم انك لم تكن قد كففت عن الكذب حتى الان ؟

كلا ، لست اكذب ولكني اقول لم تكن هناك الا نصف او ربع الحقيقة مثال على ذلك انني لم اصف العلاقات الجنسية والغرلية في حياتي وانني لا أرى اي سبب لكي اقول ذلك .

ــ ولكن انت نفسك هل انت واثق من انك تعرف كل شيء عن نفسك ؟ الم تساورك فكرة عمل تحليل نفسي لنفسك ؟

نعم ولكن ليس لكي اخرج الاشياء التي لم افهمها في نفس الوقت الذي اخذت « **الكلمات** » التي كنت قد كتبت أول صورة له في ١٩٥٤ ثم اعددت كتابته في ١٩٦٣ وطلبت من احد اصدقائي المحللين النفسيين وهو بونتاليس ان يقوم بهذا العمل معي كان طلبي ذلك للفضول العلمي لمعرفة طريقة المحلل النفسي اكثر من ان افهم نفسي ولكنه رفض لانه كان على علاقة معي منذ عشرين عاما وان ذلك من المستحيل ان يقوم بالتحليل ان ذلك لم يكن بالنسبة لي غير فكرة تحوم في الفضاء ولم اعاود التفكير فيها ثانية .

ــ اننا نستطيع ان نستنتج عن طريق قراءة الروايات التي كتبها اشياء كثيرة في حياتك الجنسية ؟

نعم وايضا عن طريق اعمالي الفلسفية ولكن ذلك لا يمثل غير فترة في حياتي الجنسية وليس هناك تفاصيل كثيرة لمعرفتها جيدا فاذا سألتني الان اريد ان توضح لي لماذا تتكلم عنها؟ فانني أجيب عليك لان الكاتب طبقا لرأي يجب ان يتكلم عن العالم كله عن طريق كلامه عن نفسه .

ان وظيفة الكاتب هي ان يتكلم عن كل شيء اي بمعنى اخر عن العالم الموضوعي والذاتي الذي يتعارض ويختلف مع نفسه ان هذه الشمولية يجب على الكاتب ان يعرفها ويكشفها حتى نهايتها لهذا فهو يجب ان يتكلم عن نفسه وعن كل شيء قام به مهما يكن هذا العمل جيدا أو سيئا .

ــ اين اذن نوعية الكتابة ؟ اليست بالحديث عن الشمولية انما يكون الامر سهلا من الناحية الشفوية ؟

مبدئيا ممكن ولكن من الناحية الحقيقية نحن لا نقول في اللغة الشفوية اكثر مما نقال في لغة الكتابة . أن الناس غير معتادين على استخدام اللغة شفهيا . ان المناقشات العميقة التي يمكن ان تتم في وقتنا الحالي هي تلك المناقشات التي تدور بين المثقفين ليس ذلك لان هؤلاء يكونون اكثر قربا من الحقيقة عن

---

* روكانتان هو بطل رواية سارتر « الغثيان » وماتيو هو مدرس الفلسفة بطل ثلاثيته الروائية « دروب الحرية » (المترجمة)

غيرهم ولكن لان لديهم معرفة وثيقة في التفكير النفسي والاجتماعي يسمح لهم بالوصول الى نقطة معينة في فهم الشخص لنفسه وللاخرين وهذا مايعتقده الناس غير المثقفين بطبيعة الحال . ان الحوار يجري بطريقة تجعل كل واحد يعتقد انه قال كل شيء ويعتقد ان الآخر قال كل شيء ايضا بينما في الحقيقة المشاكل الحقيقية تبدا أبعد من الذي قبل .

ـ انك عندما تكلمت عن الحقيقة التي رأيت انه حان الوقت لكي تتكلم عنها كان المفروض ان تعبر عن بعض الاشياء التي اخفيتها ولكن لم تفهمها عن ذي قبل ؟

انه كان يجب أن انسج نفسي في قالب معين حيث كانت تبدو لي نوع من الحقيقة كنت لا اعرفها حتى الان . كان يجب ان اخذ الاعمال والافكار التي كانت في حياتي عن طريق خيال حقيقي او حقيقة خيالية لكن احاول ان اعمل منها عملا واحدا مع الاحتفاظ بتعارضهم وحدودهم لكي يرى لو صحيح لديها هذه الحدود ولو انهم لم يدفعوا لي لاخذ مثل هذه الفكرة معارضة بينما هي لم تكن كذلك لو انهم شرحوا لي اي عمل مما قمت به في وقت ما .

ـ هل اردت ان تهرب من اسلوبك الشخصي ؟

في الحقيقة عندما اشعر أن مذهبك لايستطيع ان يقول كل شيء فانني في هذه الحالة يجب أن ابتعد عنه . وكما انني انا الذي اخترعت هذا المذهب فكان هناك فرص كبيرة ان اقع فيه ونتيجة لذلك فان الحقيقة بالنسبة لي لا يمكن ان تفهم خارج هذا المذهب ولكن هذا يمكن ان يعني ان هذا المذهب يبقى سليما على مستوى ما بالرغم من انه لم يصل الى الحقيقة .

ال الحقيقة تبقى دائما شيء يجب البحث عنه لانها لا تنتهي هذا لايعني اننا لا نستطيع ان نحصل على حقائق واعتقد انني لو اردت ان افعل ماكنت اصبو اليه في هذه القصة التي كانت يجب ان تعطي فهما لحقيقتي كنت حصلت على بعض هذه الحقائق وهي حقائق ليس فقط بالنسبة لي ولكن ايضا بالنسبة للعصر الذي يخصني ومع ذلك لم احصل على الحقيقة كاملة كنت فقط اوضح أن الحقيقة يمكن الحصول عليها وانه لايوجد شخص حتى الان توصل اليها .

ـ هل تنشغل بالحصول على الحقيقة لو استطعت الكتابة الآن ؟

نعم بطريقة أخرى فانا كنت مشغولا بها دائما .

ـ اننا نعلم عن طريق مذكرات سيمون دي بوفوار انك ابتداء من ١٩٥٧ تقريبا كنت تعمل وانت لديك الشعور بالاستعجال وتقول سيمون دي بوفوار انك « كنت تحيا حياة كلها سباق ضد الموت والساعة » ويبدو لي لو انك تفكر في هذا الاستعجال فهذا يرجع الى شعورك بان هناك شيء مهم وانت تستطيع لوحدك ان تقوله فهل هذا صحيح ؟

نعم انه منذ ذلك الحين الذي بدات في

كتابة « **نقد العقل الجدلي** » وهذا هو الذي هوس واستحوذ على كل وقتي كنت اشتغل عشر ساعات في اليوم وانا التهم اقراص الكوربدران حتى وصلت الى حد انني كنت اخذ عشرين قرصا ومع ذلك كنت احس انه لابد ان اكمل هذا الكتاب . ان هذه الادوية المنبه كانت تعطيني سرعة في التفكير وفي الكتابة كان حوالي ثلاث اضعاف معدلي الطبيعي وكنت اريد الاسراع انها كانت الفترة التي قطعت فيها علاقتي مع الشيوعيين بعد حوادث بودابست ان قطع العلاقات لم يكن كاملا ولكن الروابط كانت مقطوعة قبل ١٩٦٨ كانت الحركة الشيوعية تمثل كل اليساريين بمعنى ان تقطع علاقتك مع الحزب ينتج من ذلك نفي. عندما تكون قد انفصلنا من هذا اليسار او اننا اتجهنا الى اليمين كما فعل الذي اتجهوا الى الاشتراكيين او الذين ظلوا في انتظار والشيء الوحيد الذي بقي ان نعمله هو ان نفكر فيما يرفض الشيوعيون ان نفكر فيه .

ان كتابة « **نقد العقل الجدلي** » تمثل بالنسبة لي طريقة لترتيب اموري مع مايناسب فكري الخاصة خارجا عن التأثير الذي يقوم به الحزب الشيوعي على فكري .

ان هذا الكتاب عبارة عن كتاب كتب ضد الشيوعيين بالرغم من انني ما زلت ماركسيا انني اعتقد ان الماركسي الحقيقي هو الذي يكون مجنونا ومقلدا اعمى للشيوعية وفي ذلك الوقت فانا لا افكر بنفس الطريقة .

ـ ألم يات الشعور بالاستعجال من انك تقدمت في السن ؟ ففي ١٩٥٤ في موسكو تعرضت لاول حادثة صحية .

انها كانت حادثة غير خطيرة فهي عبارة عن ازمات ارتفاع الضغط وقد عللت ذلك بانها ضرر مؤقت ناتج من سفري الى الاتحاد السوفيتي الذي لم يكن سعيدا والذي ارهقني بما فيه الكفاية انني لم اشعر بتغير مطلقا لكنني شعرت بذلك بعد فترة عندما تولى ديجول السلطة كنت اكتب في هذا الوقت « **سجناء الطونا** » وفي يوم اثناء الشتاء في ١٩٥٨ بدات اشعر بتغير انني اتذكر جيدا هذا اليوم وكنت عند سيمون دي بوفوار كنت ساعتها اتناول قدحا من الويسكي واردت ان اضعه على منضدة صغيرة وبطبيعة الحال وقع مني على الارض لن يكن ذلك نوعا من المهارة انه كان اضطرابا في التوازن . ولقد لاحظت سيمون ذلك في التو ، وقالت لي : « اذهب الى الطبيب يبدو ان ذلك شيء مخيف» وفي الحقيقة بعد بضعة ايام وانا مازلت اكتب كتابي « **سجناء الطونا** » كنت اخربش اكثر من انني اكتب ، كنت اكتب جملا خالية من المعنى ليس لها علاقة مع النص وقد انزع هذا سيمون دي بوفوار .

ـ هل شعرت بالخوف في هذه اللحظة ؟

لا ولكنني رأيت انني اصبحت مهما لم اشعر ابدا بالخوف ولكنني توقفت لفترة شهرين لم افعل شيئا ثم شرعت في الكتابة مرة اخرى ولكن هذا اجل ظهور « **سجناء الطونا** » سنة عن ميعادها .

ـ يبدو لي في هذه الفترة انك كنت

تشعر بمسؤولية نحو قرائك ونحو نفسك ونحو « القيادات التي فرضوها عليك » والتي تكلمت عنها في « الكلمات » هل كان المفروض ان تكتب او تشق دربك ومنذ متى بدأت تستريح وهل استرحت فعلا ؟

هذه السنوات الاخيرة فقط منذ ان تركت « فلوبير » لقد بذلت جهدا كبيرا في هذا الكتاب ايضا واستخدمت فيه القراص الكوريدران لقد اشتغلت فيه بطريقة متقطعة منذ خمس عشر عاما انني كنت اكتب شيئا اخر ثم اعود لاكتب « فلوبير » ومع ذلك فانه لن انتهي منه ولكنني لست آسفا لانني اعتقد ان الشيء الاساسي الذي اردت ان اقوله ذكرته في الثلاثة اقسام الاولى من الكتاب وان اي شخص اخر يستطيع ان يكتب الرابع تبعا للثلاثة التي كتبتها ومع ذلك فان هذا الكتاب الذي لم انته منه يسبب في شيئا من تبكيت الضمير اخيرا تبكيت ضمير انها لكلمة جامدة انني اضطررت الى ان اتركه نظرا لتهور الظروف انني كنت اريد ان اكمله وفي نفس الوقت ان القسم الرابع هو اصعبه وهو اقل تأثيرا في هولبنال دراسة عن الاسلوب الذي استخدمه فلوبير في قصته « مدام بوفاري » ولكن أقول ان الشيء الاساسي قد انتهيت منه حتى لو ان الكتاب مازال معلقا .

ـ هل يعتبر هذا الكتاب احسن كتبتك؟ هل يمكن ان نقول ان احدى الخصائص الاساسية لهذا الكتاب هي عدم تكملته .

ان هذا لايضايقني لان كل اعمالي غير مكتملة ان كل الذين يكتبون اعمالا ادبية او فلسفية لا يكملونها ماذا تريد ما زال الوقت امامنا .

ـ الا تشعر اليوم ان الزمن يطاردك ؟

لا ، لانني قررت ـ واقول تماما انني قررت ـ انني قد قلت كل ما اردت ان اقول . ان هذا القرار من شانه ان يوضح انني اقطع كل الذي اريد ان اقوله وانني لم اقله لانني اعتبر ان الاساس هو الذي كتبته اما الباقي فليس له اهمية بالنسبة لي انها المحاولات التي طرأت علي لكتابة رواية على هذا وذاك الموضوع ثم صرفت النظر عنها . حقيقة ليس هذا بالضبط لو انني وضعت نفسي في الموقف الحقيقي حيث يجد الرجل نفسه امامه سنوات ويتمتع بصحة جيدة في هذه الحالة اقول انني لم اكمل وانني لم اقل كل الذي اردت ان اقوله ولكن هنا لااريد ان اقوله لنفسي ولو كنت ساعيش عشر سنوات اخرى فذلك احسن .

ـ وكيف ستشغل هذه السنوات العشر؟

باعمال كتلك المحاورات التي اشترك فيها والتي اعتبرها مقدمة لاعمالي او عن طريق كتاب على شكل حوار بدأته مع سيمون دي بوفوار وهو كتاب تكميلي لكتاب **« الكلمات »** ولكنه سوف يكون منظما هذه المرة عن طريق الموضوعات وسوف لايكون بنفس الاسلوب الذي اتبعته في كتاب « الكلمات » لانني انتقد هذا الاسلوب .

ـ انك تقتصر كثيرا في المشروعات التي سوف تقدمها ؟

انني اقتصد اقل لانني استطيع ان اقتصد اكثر لان منذ بلوغي السبعين ولاملي انني سوف استطيع في السنوات العشر القادمة التي احياها انتاج رواية او عمل فلسفي من حياتي انك تعلم جيدا ما نعنيه عشر سنوات من الحياة من سبعين سنة الى ثمانين سنة.

ـ ان السبب اذن ليس السن بل حالة شبه فقدان البصر التي تعاني منها ؟

ان السن لا يقاس عندي الا عن طريق حالة شبه فقدان البصر التي كانت بالنسبة لي حادثة ويمكن ان تحدث لي حادثة اخرى وخاصة الموت الذي هو الشيء اليقيني هذا لايرجع انني افكر فيها انا لا افكر فيها على الاطلاق ولكن اعلم جيداً انها سوف تاتي يوماً.

ـ هل كنت تعلم ذلك من قبل ؟

نعم ولكن لا افكر فيه انك تعلم انه جاء على حين من الدهر كنت اعتقد انني خالد حتى ثلاثين عاما تقريبا ولكن الان انني اعترف انني سوف اموت دون ان افكر في الموت بكل بساطة اعلم جيداً انني في الفترة الاخيرة من حياتي اذن فهناك بعض اعمال سوف تكون ممنوعة . نتيجة لضخامتهم أكثر من صعوبتهم لانني اعتقدانني مازالت احتفظ بنفس المستوى العقلي كما كان من عشر سنوات ان المهم بالنسبة لي ان الذي كان يجب ان يعمل عملا جيدا وسيئا هذا لا يهمني ولكن على الاقل لمسته لم ليبقى عشر سنوات امامي .

ـ انك تذكرني بجيد في « تيسيوس»: « انني عملت عملي اذن فانا عشت » كان لديه ٧٥ عاما ونفس الهدوء وذلك الرضى عن الواجب الذي انجزه انك تقول نفس الشيء بالضبط .

ـ بنفس الطريقة ؟

يجب ان اضيف اشياء اخرى انني لا افكر في قراءتي التي تمت بنفس الطريقة التي اتبعها جيدا لا افكر في اننا كنا نكون الكتاب بنفس الطريقة لا افكر في المجتمع الذي جاء كما تصوره جيد ولكن لكي نتكلم عن الفرد فانا فعلت ما كان مفروضا علي عمله .

ـ هل انت سعيد في حياتك ؟

جدا . اعتقد لو كان عندي حظ اكثر من ذلك كنت استطعت كتابة أشياء كثيرة احسن مما هي عليه .

ـ « لوكنت قد رعيت صحتك لقدكنت مرهقا عندماكنت تكتب «نقد العقل الجدلي».

ـ لماذا نحن نتمتع بالصحة ؟ لذلك كان يجب ان اكتب « نقد العقل الجدلي » انا اقول ذلك دون أي فخر فقد كان افضل لي ان اثبت شيئا مطولا ومكثفا ومهما .

ترجمة : أميمة عزمي